

# ***Cell (Arch of Hysteria)***

*Representasjon av hysteri i utvalgte verk av  
Louise Bourgeois sett i lys av kunstneriske og  
fotografiske fremstillinger*

Hilde Berteig Rustan



Masteroppgave i kunsthistorie  
Institutt for filosofi, idè- og kunsthistorie og klassiske språk

Veileder: Øivind Lorentz Storm Bjerke

UNIVERSITETET I OSLO  
Vår 2012

# ***Cell (Arch of Hysteria)***

*Representasjon av hysteri i utvalgte verk av Louise Bourgeois sett i lys av kunstneriske og fotografiske fremstillinger*

# Takk

Takk til min veileder Øivind Lorentz Storm Bjerke for alle samtaler, interessante tankesprang og korrigeringer.

En stor takk til Patricia Berman for å ha inspirert sentrale momenter i denne avhandlingen, til bibliotekar Torvill Solberg ved Fotomuseet i Horten for nyttige litteraturtips og til Freud-museet i London for praktisk hjelp. Takk til Kesia og Kaja for generell krisehåndtering, kaffepauser, gjennomlesninger, diskusjoner og kollokvier. Lesesalen hadde ikke vært den samme uten dere!

Erlend og Eirik må heller ikke glemmes for deres innspill og upåklagelige språkvask. Avslutningsvis vil jeg takke Paris-samboer Eirin for alle Kir Royal og Nynorsk misantropisk symjelaug for bokstavelig talt å holde hodet mitt over vannet. Sist, men ikke minst, må jeg takke pappa, for min særdeles nysgjerrige natur og interesse for historie, og mamma, som har dratt meg med på kunstmuseer over hele verden.

Hilde Berteig Rustan

Våren 2012

## **Innhold**

<b>I. Innledning</b>	<b>2</b>
<b>II. Begrepsavklaringer: Hysteri, myter og det spektakulære</b>	<b>8</b>
<b>III. På oppdagelsesferd i «Det mørke kontinent»: Hysteriets storhetstid i <i>fin de siècle</i> Paris</b>	<b>15</b>
<b>IV. <i>Cell (Arch of Hysteria)</i> (1992-93): Dialogen mellom hysteriets historie og Louise Bourgeois' verk</b>	<b>30</b>
<b>V. <i>Arch of Hysteria</i> (1993-2004): Den hysteriske kroppen i fokus</b>	<b>45</b>
<b>VI. Oppsummerende tanker og konklusjon</b>	<b>60</b>
 <b>Bibliografi</b>	 <b>66</b>
<b>Illustrasjoner</b>	<b>72</b>
<b>Billedkatalog</b>	<b>75</b>

Historien er hysterisk: Den blir til kun når vi betrakter den – og for å betrakte den må vi  
befinne oss utenfor den.<sup>1</sup>

Roland Barthes

---

<sup>1</sup> Roland Barthes, *Det lyse rommet: Tanker om fotografiet*, overs. av Knut Stene-Johansen (Oslo: Pax Forlag A/S, 2001), 81.

# I. Innledning

My name is Louise Josephine Bourgeois. I was born 24 December 1911, in Paris. All my work in the past fifty years, all my subjects, have found their inspiration in my childhood.<sup>2</sup>

Louise Bourgeois

The way she spoke, lived and worked were all of a piece, inextricably linked together. She was extremely well read and highly intelligent, having received a classical French education and studied mathematics at the Sorbonne, and yet she existed primarily in a world of emotions. I had never encountered anyone who talked about her art – its motivations, symbolism, forms and themes – in such psychological terms, and I was hooked.<sup>3</sup>

Jerry Gorovoy, Louise Bourgeois' assistent i mangfoldige år

Etter en større retrospektiv utstilling på MoMa i 1982, avslørte Louise Joséphine Bourgeois (f. 1911- d. 2010) at hennes barndom var utgangspunktet for store deler av hennes kunstnerskap. Hun omtales ofte som en foregangsfigur innenfor selvutleverende kunst, og tanken om at hennes liv og opplevelser gjennomsyrrer kunstverkene har fortsatt en relativt hegemonisk posisjon i fortolkningen. Bourgeois' egne tekster og uttalelser, både om enkeltverk og kunstnerskapet generelt, er fortsatt det som vektlegges i eksempelvis artikler, monografier og utstillingskataloger.

Monografien som fulgte en større omreisende retrospektiv utstilling i 2008 er et tydelig eksempel, siden hele katalogen er utformet som en ordliste for Bourgeois høyst personlige vokabular og tematiske interesser. Under punktet «Sadie» blir man eksempelvis introdusert til en mye omtalt historie i Bourgeois kunstnerskap; historien om den engelske guvernanten som ble farens elskerinne. Fortellingen om guvernanten Sadie, hennes forhold til faren og hvorfor moren godtok utroskapen har nærmest blitt mytologisert, og er et tema som stadig påpekes som den traumatiske bakenforliggende årsaken til flere av Bourgeois' verk.<sup>4</sup>

Den retrospektive utstillingen fra 2008 har vært mitt eget personlige utgangspunkt for denne avhandlingen. Mitt første virkelig store møte med Louise Bourgeois' mangefasetterte

---

<sup>2</sup> Louise Bourgeois, *Destruction of the Father, Reconstruction of the Father: Writings and Interviews 1923-1997*, red. av Marie-Laure Bernadac og Hans-Ulrich Obrist (London: Violette Editions, 1998), 277.

<sup>3</sup> Jerry Gorovoy, "The Louise Bourgeois I knew, by Her Assistant Jerry Gorovoy", *The Observer*, 12.12.2010, <http://www.guardian.co.uk/theobserver/2010/dec/12/louise-bourgeois-obituary-by-jerry-gorovoy> (oppسøkt 7.2.2012).

<sup>4</sup> Frances Morris, red., "Louise Bourgeois: A Glossary", i *Louise Bourgeois* (London: Tate Publishing, 2007), 254; Louise Bourgeois, "Child Abuse", i *Destruction of the Father, Reconstruction of the Father: Writings and Interviews 1923-1997*, red. av Marie-Laure Bernadac og Hans-Ulrich Obrist (London: Violette Editions, 1998), 133-135.

kunstnerskap var denne utstillingen da den var på Guggenheim i New York, og både størrelsen på utstillingen og den gåtefulle tematikken ble overveldende å ta inn over seg for en som i utgangspunktet ikke hadde kjennskap til Bourgeois' liv og virke. Flere av hennes mest kjente verk, som den gigantiske edderkopp-skulpturen *Maman* og *Cells*, en syklus bestående av arkitektoniske installasjoner, ble presentert over hele Frank Lloyd Wrights rotunde og i et tilhørende galleri. Et fellestrekk i Bourgeois' verk, og spesielt i verksyklusen *Cells*, er at selv enkeltstående arbeider kan virke overveldende og mettet med symbolikk man ikke direkte får tak i. Denne opplevelsen av Bourgeois verk som vanskelig å sette seg inn i, blir også trukket frem av den feministiske kunsthistorikeren Griselda Pollock. En måte å takle dette overveldende aspektet ved Bourgeois' kunst, og som Pollock selv også aktivt benytter seg av, har vært å fortolke Bourgeois' verk og biografi i lys av psykoanalysen.

I en nyere psykoanalytisk fortolkning hevder kunsthistoriker og -kritiker Donald Kuspit at hele Bourgeois' kunstnerskap er gjennomsyret av penismisunnelse. «I am arguing that Bourgeois's art is conspicuously and deeply rooted in her penis envy – her art was vitalizing compensation for her depressing lack of a penis, a memorial to the loss of the penis she never had.»<sup>5</sup> Denne påstanden fremstår som i overkant ensporet, noe også flere av de feministiske fortolkningene delvis er. Særlig to av de mest siterte, "Louise Bourgeois: From the Inside Out" av Lucy R. Lippard og *Louise Bourgeois* av Deborah Wye, er begge relativt kjønnsessensialistiske. Lippard hevder eksempelvis at Bourgeois, som kvinner flest, identifiserer overflater med sin egen hud, og at det aggressive i Bourgeois verk er direkte koblet til hennes ektemanns død. Det jeg vil forsøke med min avhandling, er å utvide enkelte av fortolkningene knyttet til Bourgeois kunstnerskap uten å redusere verkene til bare å være psykoanalytiske illustrasjoner eller biografisk traumearbeid.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Donald Kuspit, "Symbolizing Loss and Conflict: Psychoanalytic Process in Louise Bourgeois's Art", i *Louise Bourgeois: Return of the Repressed*, 1 bd., red. av Philip Larratt-Smith (London: Violette Editions, 2012), 139-140.

<sup>6</sup> Se Griselda Pollock, "Old Bones and Cocktail Dresses: Louise Bourgeois and the Question of Age", *Oxford Art Journal* 22, nr. 2 (1999): 73-100; Lucy R. Lippard, "Louise Bourgeois: From the Inside Out", i *From the Center: Feminist Essays on Women's Art* (New York: Dutton, 1976); Deborah Wye, *Louise Bourgeois* (New York: The Museum of Modern Art, 1982) og Philip Larratt-Smith, red., *Louise Bourgeois: Return of the Repressed* (London: Violette Editions, 2012) for «standardiserte» fortolkninger av Louise Bourgeois' kunstnerskap.

## Problemstilling

Hovedverket i min avhandling er *Cell (Arch of Hysteria)* (1992-1993) (Fig. 1), og jeg vil også trekke inn tre andre komparative verk. Noen fellesnevnerer for disse verkene er at de alle tematiserer hysteri, i tillegg til at de ikke refererer eksplisitt til Bourgeois' biografi. Åpner disse verkene opp en mulighet til å fortolke Bourgeois utenfor de sedvanlige psykobiografiske - eller psykoanalytiske rammene hun ofte plasseres innenfor? Min hovedintensjon med dette prosjektet er å fortolke verk uten å lese dem som biografiske eller psykoanalytiske, for å se om det er mulig å hente ut en annen type historie fra Bourgeois kunstnerskap. Jeg vil forsøke å sette verkene inn i en mer omfattende kultur- og sosialhistorisk kontekst, hvor fokuset på Bourgeois' egen finurlige grammatikk, personlige myte og posisjon i kunstverdenen ikke er i sentrum.

Med utgangspunkt i *Cell (Arch of Hysteria)* vil jeg undersøke hvordan hysteriet som fenomen speiles i Bourgeois' konkrete verk og kunstnerskap. Samtidig vil jeg også belyse hvordan verket kan omhandle en mer ukjent del av hysteridiskursen med sin ikonografi og utførelse. Jeg vil forsøke å sannsynliggjøre og konstruere en fortolkningsramme i tre stadier, hvor det første nivået vil være hysteriets sosial-historiske kontekst som et spektakulært fenomen i sin samtid. I forbindelse med denne delen vil jeg bruke verket *Une Leçon Clinique à la Salpêtrière* (Fig. 6-7) av Pierre-André Brouillet som en illustrasjon, og dette maleriet vil også avslutningsvis være relevant for å belyse Bourgeois' verk. I det andre og tredje stadiet i min fortolkningsramme vil Bourgeois' verk i seg selv bli mer fremtredende, og jeg mener at både hysteriets historie og det medisinske fotografiet er relevante momenter å trekke inn for å fortolke det noe ambivalente forholdet til kjønn og kjønnsnormer Bourgeois' verk tematiserer. Ved hjelp av min fortolkningsramme vil jeg så undersøke hvordan Bourgeois ikke nødvendigvis representerer den mytologiserte eller den feministisk forståelsen av hysteriet, og at hennes ambivalens kan fremstå som et viktigere poeng. Konstruksjon av myter, både i kunsten og samfunnet, er en understrøm i denne avhandlingen.

De tre verkene *Arch of Hysteria* fra 1993, 2000 og 2004 (Fig. 3-5) vil ha en komparativ funksjon satt opp mot hovedverket, og deres rolle vil være å belyse den underliggende kjønnsproblematikken *Cell (Arch of Hysteria)* kan illustrere. Hysteriets migrasjon mellom medier vil også være et relevant moment, for å forstå hvordan hysteriets forflytning fra medisinen og inn i myten har foregått. Jeg fokuserer i utgangspunktet spesielt på Jean-Martin Charcots



hysteridiskurs, hvor det visuelle var i fokus.

\*\*\*

En ting man ofte bør ha in mente når man skal fortolke Bourgeois, som kunsthistoriker Hans-Ulrich Obrist også påpeker, er at hennes tekster mer er ment som en forklaring for de bakenforliggende emosjonelle årsakene til kunsten, og ikke nødvendigvis som en forklaring på verkenes eksplisitte mening. Dette skillet er ofte ganske utvisket i litteraturen om Bourgeois, og noe av poenget med mitt prosjekt er å ta utgangspunkt i enkelte av uttalelsene og så fortolke dem, men uten å la de speiles i Bourgeois egen biografi. Dette kan man også hevde Bourgeois selv oppfordrer til. «I never talk literally; you have to use analogy and interpretation and leaps of all kinds ...»<sup>7</sup> Dette oppsummerer på mange måter min metode, hvor semiotikk aktivt vil bli brukt for å fortolke konnotasjonene, tankesprangene og berøringspunktene som oppstår mellom Louise Bourgeois og den spektakulære hysteriske diskursen. Hovedformålet med min masteroppgave er ikke å gi en fullgod definisjon på hva hysteriet faktisk var, men å analysere og se på forskjellige aspekter ved diskursen, og hvordan dette speiles og kommer til uttrykk i Bourgeois' konkrete verk.<sup>8</sup>

## Forskningslitteratur

Det har vært naturlig for meg å sette meg inn i nyere forskning og litteratur knyttet til hysteri, siden min avhandling hovedsakelig konsentrerer seg om det Bourgeois' verk representerer, og ikke Bourgeois kunstnerskap i seg selv. I dag er hysteriet stort sett regnet som avleggs, og det er ikke lenger en reell diagnose. Man kan hevde at det nå kun eksisterer som et språklig begrep, uten en konkret referanse. Selv om hysteriet i skrivende stund ikke aktivt blir brukt som diagnose, så var det først på 1980-tallet at diagnosen ble omdøpt til konversasjonslidelse i DSM-III<sup>9</sup>. Denne omdøpingen av lidelsen er på ingen måte unik, og dette er også et punkt jeg vil utdype senere.

---

<sup>7</sup> Bourgeois, *Destruction of the Father, Reconstruction of the Father*, 16.

<sup>8</sup> Ibid., 15-17.

<sup>9</sup> *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders* blir utgitt av American Psychiatric Association, og er et standardverk for diagnostisering av mentale lidelser. I dag er DSM-IV-TR den nyeste versjonen. Enkelte av mine kilder er tidvis uenige om når hysteriet ble tatt ut av DSM, og ifølge Eivind Tjønneland skjedde dette allerede på 50-tallet, da lidelsen ifølge han ble omdøpt til «histrionic personality disorder». Eivind Tjønneland, "Etterord", i Sigmund Freud, *Bruddstykket av en hysterianalyse* (Oslo: Cappelen Akademisk Forlag, 2007), 144; Harold Merskey, *The Analysis of Hysteria: Understanding Conversion and Dissociation*, 2 utg. (London: Gaskell, 1995), 380.

Det man kan omtale som nyere hysteriforskning har til felles at man ser hysteriet i en historisk, idéhistorisk eller kulturell kontekst, mer enn en rent medisinsk. På 1990-tallet var det ifølge Elaine Showalter<sup>10</sup>, som selv har skrevet flere bøker med hysteri som tematikk, en bølge av såkalte «New hysterians» innenfor akademien.

Social historians, philosophers, anthropologists, literary critics, and art historians have taken up the subject of hysteria because it cuts across historical periods and national boundaries, poses fundamental questions about gender and culture, and offers insights into language, narrative and representation.<sup>11</sup>

Showalter selv, Mark S. Micale<sup>12</sup>, Sander L. Gilman<sup>13</sup> med flere, er omtalt som sentrale aktører i dette fagfeltet, og mye av litteraturen jeg tar utgangspunkt i stammer fra deres bidrag. For å sette min master inn i en nordisk sammenheng, er det verdt å nevne at det i de senere årene har vært publisert både en doktorgrad og en påfølgende bok om det norske hysteriet av Hilde Bondevik<sup>14</sup>, og flere bøker av Karin Johannisson<sup>15</sup> i Sverige hvor både hysteri, kvinnelig sykелighet og nå senest melankoli har vært tema. Begge forholder seg til hysteri i et idéhistorisk perspektiv, og jeg ser på min oppgave som et supplement til deres forskning, da de ikke fokuserer på den visuelle tradisjonen i utstrakt grad. Bondevik forholder seg hovedsakelig til fortolkning av sykejournaler og skjønnlitteraturens omgang med hysteri, og Johannisson ser mye på fremstillingen av den sykeliggjorte. I boken *Det mørke kontinentet* er eksempelvis den sykeliggjorte kvinne i sentrum. Mitt fokus kommer til å være mer på hvordan maskulinitet, og også femininitet ble konstruert og representert innenfor den hysteriske diskursen. En annen forskjell er at både Johannisson og Bondevik forholder seg til hysteriet i en skandinavisk kontekst, mens jeg hovedsakelig forholder meg til den i Paris. Den fremstår som mer relevant i min avhandling, siden Bourgeois selv er fransk-amerikansk, i tillegg til at det også var i Paris hysteriets såkalte storhetstid begynte.

## Kildemateriale

Mitt kildemateriale består av flere samtidige kilder fra hysteriets storhetstid i *fin de siècle*-perioden. De to fotoikonografiene, *Iconographie photographique de la Salpêtrière* (1876-1880) og *Nouvelle iconographie photographique de la Salpêtrière* (1888-1918) er å regne

---

<sup>10</sup> Elaine Showalter (f.1941) er litteraturkritiker og feminist.

<sup>11</sup> Elaine Showalter, *Hystories: Hysteria, Gender and Culture* (New York: Columbia University Press, 1997), 7.

<sup>12</sup> Mark S. Micale er professor i historie og har skrevet om medisin, hysteri og maskulinitetsstudier.

<sup>13</sup> Sander L. Gilman (f.1944) er kultur- og litteraturhistoriker, og har fokusert primært på medisin.

<sup>14</sup> Hilde Bondevik er førsteamanuensis ved Avdeling for helsefag. Hun har skrevet en doktorgrad om hysteri i Norge, som senere ble utgitt som boken *Hysteri i Norge: Et sykdomsportrett* i 2009.

<sup>15</sup> Karin Johannisson er professor i idé- og vitenskapshistorie ved Uppsala Universitet. Hun har eksempelvis gitt ut bøkene *Det mørke kontinentet: Kvinner, sykелighet og kulturen rundt århundreskiftet* fra 1996 (1994 i Sverige) og *Melankolske rom: Om angst, lede og sårbarhet gjennom tidene* fra 2010 (2009 i Sverige).

som hovedkilder. Ikonografi er i deres tilfelle forstått som en billedkatalog, og de består hovedsakelig av fotografier, tegninger, skjemaer og tekst. Charcots egen definisjon av hysteri i *A Dictionary of Psychological Medicine* fra 1892 er også en viktig kilde, i tillegg til Freuds *Bruddstykke av en hysterianalyse* fra 1905. Av sekundærlitteratur er særlig Mark S. Micales bok *Hysterical Men: The Hidden History of Male Nervous illness* essensiell, i tillegg til *Spectacular Realities: Early Mass Culture in Fin-de-Siècle Paris* av Vanessa R. Schwartz.<sup>16</sup> Georges Didi-Hubermans<sup>17</sup> *Invention of Hysteria: Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtrière* er også viktig, både som kilde og undersøkelsesobjekt.

## Kapitlenes oppbygging

For å kunne sannsynliggjøre min fortolkning av Bourgeois' verk, så har jeg brukt mye plass i avhandlingen på å redegjøre for hysteriet som begrep og lidelse, og også som et fenomen i sin samtid. I forbindelse med dette vil jeg også redegjøre for fotografiets normskapende funksjon på denne tiden. Dette, i tillegg til hva jeg legger i problematiske begreper som myter og det spektakulære, er bakgrunnen for min fortolkning av *Cell (Arch og Hysteria)*. Verket fremstår for meg som en syntese over flere viktige momenter i hysteriets historiske diskurs, og jeg vil forsøke å belyse dette ved å bryte verket opp i mindre deler, og se på konnotasjonene de forskjellige objektene kan gi. Avslutningsvis vil jeg se på hvordan Bourgeois' representerer kjønn, og redegjøre for hennes ambivalens i lys av fotoikonografiene og annen visuell dokumentasjon av hysteriet. I konklusjonen vil jeg forsøke å samle trådene fra mine foregående kapitler, og se Bourgeois' verk i lys av Brouillets maleri. Her vil jeg også redegjøre for utstillingen av Bourgeois' verk i Freuds tidligere hjem i London, våren 2012, for å aktualisere min egen avhandling.

## Tekniske bemerkninger

Jeg bruker Chicago som referansestil og bibliografien refererer utelukkende til verk som er sitert i avhandlingen. Mye av litteraturen jeg benytter meg av er på fransk i originalspråket, og jeg forholder meg til både engelske og norske oversettelser. Mitt hovedverk *Cell (Arch of Hysteria)* er for tiden ikke utstilt, så jeg forholder meg til den fotodokumentasjonen av verket som er tilgjengelig.

---

<sup>16</sup> Vanessa R. Schwartz er professor i visuell kultur, og har fokusert spesielt på urban historie, kunsthistorie og film.

<sup>17</sup> Georges Didi-Huberman (f. 1953) er filosof og kunsthistoriker.

## II. Begrepsavklaringer: Hysteri, myter og det spektakulære

Begrepet kollektiv bevissthet brukes gjennomgående i min oppgave, og dette begrepet stammer i utgangspunktet fra Émile Durkheim. Durkheim ser på samfunnet som konstituert av tanken det har om seg selv, først og fremst.

A society can neither create nor recreate itself without creating some kind of ideal by the same stroke. (...) The ideal society is not outside the real one but a part of it. (...) A society is not constituted simply by the mass of individuals who comprise it, the ground they occupy, the things they use, or the movements they make, but above all by the idea it has of itself.<sup>18</sup>

Denne ideen om samfunnet som et sosialt konstruert fellesskap i en kollektiv bevissthet forespeiler Benedict Andersons' begrep «forestilte fellesskap». Dette fellesskapet er ifølge Anderson forankret i nasjonen som «a deep, horizontal comradeship».<sup>19</sup> Nasjonens kulturelle røtter har en sentral posisjon, og det felles språket, historien, monumenter og massemedia er betydelige brikker i dette sosialt konstruerte fellesskapet.<sup>20</sup> Det forestilte fellesskapet vil være en viktig del av min argumentasjon senere. I dette kapittelet skal jeg først redegjøre for begrepet myte og så ha en kort redegjørelse for Guy Debords tanker om det såkalte «Society of the Spectacle». Avslutningsvis vil jeg ha en kort gjennomgang av hysteriets historie og ta for meg ulike definisjoner i et forsøk på å klargjøre hva hysteriet som begrep kan romme. Å utdype disse begrepene er relevant for å bedre begrunne min fortolkning av Bourgeois' verk avslutningsvis.

### Myter

Religionsviter Robert A. Segal har fokusert spesielt på teorier knyttet til myter i sin forskning. Ifølge Segal er det spesielt tre spørsmål som knytter sammen de forskjellige måtene å studere myter på, og de konsentrerer seg rundt opprinnelse, funksjon og innhold. Han definerer en myte som en historie, en historie om noe signifikant. Segal ser på myten som "... a conviction false, yet tenacious."<sup>21</sup>, og det jeg vil hevde er det tilsynelatende urokkelige ved den hysteriske myte, at hysterikeren alltid var en kvinne, er lett å speile i

---

<sup>18</sup> Émile Durkheim, *The Elementary Forms of Religious Life*, overs. av Karen E. Fields (New York: The Free Press, 1995), 425.

<sup>19</sup> Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections of the Origin and Spread of Nationalism* (London: Verso, 2006), 7.

<sup>20</sup> Anderson, *Imagined Communities*, 4-46.

<sup>21</sup> Robert A. Segal, *Myth: A Very Short Introduction* (Oxford: Oxford University Press, 2004), 6.

dette utsagnet. Et generelt problem når man studerer myter, er at man sjelden kan avsløre de som sanne, da det er lettere å avsløre dem som konstruert ved å fragmentere dem.<sup>22</sup>

En myte er ofte skilt fra det hverdagslige, trivielle og håndgripelige, og brukes som en forklaringsmodell på hvordan alt fra bestemte skikker til sosiale forhold har oppstått. Det er antatt at menneskets naturlige frykt for det ukjente har vært bakgrunnen for mytenes opprinnelse. For en strukturalist som Claude Lévi-Strauss vil myten ifølge Segal ofte ta for seg motsetningsparene, dikotomiene, som eksempelvis tanken om den hysteriske kvinne versus den kontrollerte mann, natur versus kultur og lignende. Myten blir en forenklet fortelling om verden. Man mytologiserer dikotomiene for at de skal tre klarere frem, som klassifisering av fenomener.<sup>23</sup>

En annen måte å tenke seg myter, er at de i dag kan være ulike uttrykk for faste mønstre, altså ubevisste normer og grunnforestillinger, noe Roland Barthes utdyper i essayet "Myth today". Hans mytebegrep tar utgangspunkt i et toleddet tegnsystem, basert på tegn som blir satt sammen til en høyere enhet. Dette systemet tar utgangspunkt i det mer tradisjonelle semiotiske system, men med en viktig forskjell. Myten representerer bare *signifikantene*, og ikke *signifikatene*. Sagt på en enklere måte: en myte later som den har basis i tegnenes betydning, med disse er ifølge Barthes bare tomme representanter for noe annet; mytens formål. Myten defineres mer ut fra sin intensjon enn sin litterære mening, som en fragmentert historie som fremstår som sann. I Barthes mytebegrep kan nærmest alt være en myte, såfremt det bæres frem av en diskurs. Med bakgrunn i denne definisjonen vil det være mulig å mytologisere det meste, men til syvende og sist vil det være den sosiale bruken av myten som definerer den.<sup>24</sup>

Ancient or not, mythology can only have an historical foundation, for myth is a type of speech chosen by history: it cannot possibly evolve from the 'nature' of things.

Speech of this kind is a message, it is therefore by no means confined to oral speech. It can consist of modes of writing or of representations; not only written discourse but also photography, cinema, reporting, sport, shows, publicity, all these can serve as a support to mythical speech.<sup>25</sup>

Barthes omtaler myten som et verktøy for makthaverne, og han påpeker at borgerskapet i forskjellige former har hatt en posisjon som den regjerende klassen i Frankrike siden 1789. Nasjonen, det kollektive fellesskapet, er ifølge Barthes konstruert med borgerskapets verdier i sentrum, hvor en ekskludering av det fremmedartede har vært avgjørende for å befeste

---

<sup>22</sup> Segal, *Myth*, 2,

<sup>23</sup> *Store Norske Leksikon*, s.v. "Myte", <http://snl.no/myte> (oppsøkt 27.02.2012); Segal, *Myth*, 99-119.

<sup>24</sup> Roland Barthes, "Myth Today", i *Mythologies*, over. av Anette Lavers (London: Vintage, 2009), 131-187.

<sup>25</sup> Ibid., 132.

makten. Myten kan i borgerskapets hender fremstå som et naturalisert fenomen, hvor virkelighetens historiske utgangspunktet blir skjult bak myten. Det faktum at myten en gang har blitt konstruert blir glemt. Mytens funksjon er ifølge Barthes å tømme virkeligheten for å erstatte den med «natur», og myten fremstår som «depolitized speech»<sup>26</sup>, et språk som ikke benekter noe, men som ufarliggjør og gir ting en klarhet som fremstår som fakta. Som den naturaliserte myten, er borgerskapet for Barthes den naturaliserte nasjonen med dennes lover, seremonier, samtaler, nyheter, underholdning, presse og media, det som ifølge Anderson vil definere en kollektiv bevissthet i et forestilt fellesskap.<sup>27</sup>

Ifølge Johannisson oppsto middelklassen og borgerskapets tolkningshevd i kjølvannet av endringsprosessene i Europa fra begynnelsen av 1800-tallet, hvor samfunnsstrukturen ble radikalt endret fra bondesamfunn til industrisamfunn. Også kjønnsrollene gjennomgikk en dramatisk endring, og kvinnes posisjon ble knyttet mer og mer til hjemmet. Borgerskapets ideologi knyttet til kjønnene plasserte kvinnen i den private sfære, og hennes primæroppgaver var knyttet til omsorg og reproduksjon. Johannisson hevder at middelklassens kapital og puritanske arbeidsmoral ble regnet som det moderne Europas drivkraft; de ble selve kjernen i samfunnet. Og dermed fikk også deres forståelse av kjønn en dominerende posisjon i den kollektive bevissthet, basert på det som ble synliggjort via vitenskapen, de uskrevede regler for skikk og bruk og utdanningssystemene. Kvinnetyper som oppsto i kjølvannet av de store endringene, borgerskapets kvinneideal, ble malen for «korrekt» kvinnelighet. Dette kvinneidealet oppsto mellom det Johannisson omtaler som den «svake, ømtålelige (sic) og sykelige overklassekvinnen» og den «sterke, farlige og smittsomme underklassekvinnen»<sup>28</sup>, to stereotypiske forestillinger som begge representerte antatte problematiske aspekter ved det kvinnelige kjønn. Forholdet mellom kjønnene var på denne tiden først preget av en komplementaritet, med to poler, to kjønn, som kom sammen i familien. Dette endret seg fra midten av 1800-tallet, og ifølge Johannisson ble komplementariteten mer en kjønnskamp. Kvinnerollen i den patriarkalske samfunnsstrukturen var preget av at kvinnen fremsto som et avvik fra normene mannen representerte, noe som med tiden ble en tvangstrøye man begynte å gjøre opprør mot.<sup>29</sup> Det var på denne tiden hysteriet som diagnose ble mer og mer populært, og mytebyggingen rundt

---

<sup>26</sup> Barthes, "Myth Today", 169.

<sup>27</sup> Ibid., 169-172.

<sup>28</sup> Karin Johannisson, *Det mørke kontinentet: Kvinner, sykkelighet og kulturen rundt århundreskiftet*, overs. av Mona Lyngar (Oslo: Aventura forlag, 1996), 14.

<sup>29</sup> Ibid., 14-21.

kjønnene er relevant for å forstå hvordan typer som nettopp den hysteriske kvinne har oppstått. I sin samtid ble hysterikeren nærmest en ideell representasjon av den kvinnelige ufornuften, som sto i sterk kontrast til den mannlige fornuften.

## Det spektakulære

Vanessa R. Schwartz har tatt utgangspunkt i blant annet Guy Debords tanker fra boka *The Society of the Spectacle*<sup>30</sup> når hun skriver om tidlig massekultur rundt forrige århundreskifte i tidligere nevnte *Spectacular Realities: Early Mass Culture in Fin-de-Siècle Paris*. Når Debord snakker om det spektakulære samfunn, så snakker han om: «The whole life of those societies in which modern conditions of production prevail presents itself as an immense accumulation of *spectacles*. All that once was directly lived has become mere representation.»<sup>31</sup> Med dette mener han at verden i vår tid fremstår i en evig strøm av autonome bilder av alle livets aspekter, ikke som en samling, men som et sosialt forhold mellom mennesker som medieres av bilder. Ifølge Debord fremstår det spektakulære som en evig repeterende diskurs og en selvforherligende monolog konstruert av den regjerende orden. Det spektakulære er et selvportrett av makten, «... in the age of power's totalitarian rule over the conditions of existence.»<sup>32</sup> Dette spektakulære samfunnet har oppstått i samspill med det moderne, og har ifølge Debord gjort massen til passive betraktere av en idé om virkeligheten istedenfor virkeligheten selv. Det spektakulære samfunnet fremstår for Debord som en måte å aktivt kontrollere og dominere befolkningen, i en tid hvor fremstillingen av virkeligheten overgår virkeligheten selv.

The spectacle is the acme of ideology, for in its full flower it exposes and manifests the essence of all ideological systems: the impoverishment, enslavement and negation of real life. Materially, the spectacle is "the expression of estrangement, of alienation between man and man."<sup>33</sup>

Den spektakulære virkeligheten vil ifølge Debord gjøre mennesket fremmedgjort i sitt eget samfunn, og produsere passive betraktere kontra aktive utøvere. Ifølge filosof Jacques Rancière er denne dikotomien problematisk som en gitt sannhet. Påstanden fremstår som et paradoks, da det å være en passiv betrakter ikke nødvendigvis betyr at man bare tar alt innover seg uten å stille spørsmål til det. Betrakteren kan også selv ta aktive valg i

---

<sup>30</sup> Hovedintensjonen til Debord med denne boken, som består av 221 teorier om det spektakulære samfunn, var nettopp å eksplisitt skade dette samfunnet. Boken er derfor særs polemisk til tider. Jeg fokuserer på det i teoriene som er spesielt relevant for min oppgave, og ser dette litt utenfor bokens opprinnelige kontekst, opprøret i Paris i 1968. Debord skriver eksempelvis mye om varefetisjisme og kapitalisme, noe som ikke er direkte relevant for min avhandling og det blir heller ikke omtalt senere.

<sup>31</sup> Guy Debord, *The Society of the Spectacle* (New York: Zone Books, 1995), 12.

<sup>32</sup> Ibid., 19.

<sup>33</sup> Ibid., 151.

forbindelse med hvilken posisjon man velger å se noe fra, og hva man vektlegger i sin betraktning.<sup>34</sup> Dette vil jeg også komme tilbake til avslutningsvis, i min sammenligning mellom Bourgeois' verk og Brouillets maleri.

## Å definere hysteri

Hysteri har vært omtalt i medisinen historie helt fra antikken, men det er særlig tiden rundt forrige århundreskifte som har fått en posisjon som hysteriets såkalte «gullalder». Det er også denne perioden man henviser til når man snakker om hysteri som en kulturell fremfor en reell diagnose.<sup>35</sup> Etymologisk stammer ordet hysteri fra det greske *hystera*, livmor, og forståelsen om hva hysteri var og er, har stadig vært i endring. Tidligere var tanken om en livmor på vandring i kroppen en vital del av lidelsen, noe som knyttet hysteriet direkte til kvinnens seksuell liv og kvinnens kropp. Denne forklaringen ble så nedvurdert til fordel for nevrologiske og psykologiske forklaringsmodeller som ikke var like forankret i biologien. Hysteri er regnet som en av de mest kontroversielle og kjønnsloadede sykdommene innenfor medisinen historie, og den lingvistiske forbindelsen mellom hysteri, kvinnelig seksualitet og kvinnekroppen har allikevel vært påfallende stabil. Hysteri er kanskje enklest forklart som et paraplybegrep, for et vell av symptomer og sykdomsforløp som ikke nødvendigvis hadde en logisk eller enhetlig kausalitet.<sup>36</sup>

Hysterikeren var ikke gal, men like fullt så har det ofte vært satt et likhetstegn mellom hysteri og galskap innenfor hysteridiskursen. Michel Foucault problematiserer dette i *Madness and Civilization*, og påpeker at hysterikeren på tross av sin mangel på galskap, allikevel figurerte som en del av emblemet for mentale lidelser sammen med hypokondrien fra slutten av 1700-tallet. Som melankolien og manien ble de gjerne sett i forhold til hverandre, selv om hysteriet og hypokondrien var fundamentalt forskjellige i karakter.<sup>37</sup> Hysterikerne ble også oppbevart i det Johannisson referer til som «dårekisten», med de andre sinnslidende, noe som sannsynligvis har vært med på å gi hysteriet et snev av sinnssykdom i den kollektive bevissthet. Det var på mange måter en idealsykdom i sin storhetstid, da lidelsens gåtefulle vesen egnet seg ypperlig til å bli belyst fra alle tenkelige vinkler.

---

<sup>34</sup> Jacques Rancière, *The Emancipated Spectator*, overs. av George Elliott (London: Verso, 2009), 1-23.

<sup>35</sup> Mark S. Micale, *Hysterical Men: The Hidden History of Male Nervous Illness* (Cambridge, Mass: Harvard University Press, 2008), 5-7, 22.

<sup>36</sup> Hilde Bondevik, "Bruddstykker av en hysterianalyse: Et mannlig kasus anno 1900", *Fortid* 6, nr. 4 (2009): 22-28.

<sup>37</sup> Michel Foucault, *Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason*, overs. av Richard Howard (London: Routledge, 2001), 128-150.



Johannisson hevder at til og med Freud kan ha blitt påvirket av sykdommens provoserende karakter, da han hadde en tendens til å behandle sine tidlige hysteriske kasus relativt intenst i et forsøk på å bryte gjennom lidelsens ubestemmelighet.<sup>38</sup>

«Den nervøse kvinne» ble rundt århundreskiftet sett på som en representant for «Den nye kvinne», og det moderne samfunnets motstridende krav om kulturell dynamisme og fremgang samtidig som kvinnen fortsatt skulle være idealisert feminin, stille og underdanig, var dømt til å kollideres. Kvinnen kunne derfor, ifølge enkelte feminister protestere ved å flykte inn i sykdommen for å unnsnippe samfunnsmessige begrensninger. For flere feministiske franske teoretikere som Hélène Cixous, Luce Irigaray med flere, så ble hysteriet på 1970-tallet omdefinert til å være et semiotisk kvinnespråk, et kroppslig språk som kunne protestere mot det patriarkalske samfunnet. Hysterikeren okkuperer for dem det kvinnelige fraværets plass i lingvistiske og kulturelle systemer. Denne «flukten» fra patriarkatet kan dog bli snudd på hodet. Terapiforsøkene hysterikerne ble utsatt for på institusjonene foregikk stort sett på mennenes premisser, da legene i stor grad var menn. Idéen om at den hysteriske kvinnen kunne temmes, for å bli «returnerbar» tilbake til samfunnet, var gjeldende. Mer enn å være frigjørende, så kan man også hevde at hysteriet understreker et fravær av kvinnelighet og blir en tvangstrøye på lik linje med det tradisjonelle kvinneidealet når man institusjonaliseres på grunn av sitt avvik.<sup>39</sup>

I en moderne forståelse av hysteri har livmoren blitt byttet ut til fordel for hysteri som en abstrakt forståelse av «den feminine natur». Hysteri var tidligere brukt som en betegnelse og diagnose på et mangfoldig utvalg av symptomer og adferd, hvor alt fra kraftløshet, paralysering, krampaktige anfall, hodepine, taleforstyrrelser, depresjon, tilfeldige smerter, kvelningsfølelser, insomni og spiseforstyrrelser kunne forekomme. Hysteri ble først ansett som en kroppslig sykdom som forkvaklet sinnet, før det så ble snudd på hodet til fordel for en idé om at det var de mentale problemene som manifesterte seg utenpå kroppen. Hysteri er kanskje mest fruktbart å definere som «... a mimetic disorder; it mimics culturally permissible expressions of distress.»<sup>40</sup> Hysteriet kan dermed, ifølge Showalter, først og

---

<sup>38</sup> Johannisson, *Det mørke kontinentet*, 149-167.

<sup>39</sup> Shosana Felman, "Kvinner og galskap: Det kritiske feilgrepet (Balzac: «Adjø»)", i *Feministisk litteraturteori*, red. av Irene Iversen (Oslo: Pax, 2002), 104-118; Lisa Appignanesi, *Mad, Bad and Sad: A History of Women and the Mind Doctors from 1800 to the Present* (London: Virago Press Ltd, 2008), 102, 126; Showalter, *Hystories*, 56-57.

<sup>40</sup> Showalter, *Hystories*, 15.

fremst forstås som en manifestasjon av elendigheten i samfunnet. Ved å se på hysteri som noe som kan uttrykke seg på flere ulike måter, spesielt forbindelse med tidsepoken det eksisterer innenfor, kan man også godta at hysteriet ikke nødvendigvis har forsvunnet; det har kun endret karakter. Micale vektlegger eksempelvis at hysteri må sees utenfor sin historiske, medisinske kontekst, og at det i større grad handler om «... an alternative physical, verbal, and gestural language, an iconic social communication.»<sup>41</sup> Hysteriet er først og fremst et særegent kroppsspråk, men det er spesielt i språket hysteriet eksisterer i dag. Det har blitt et begrep som beskriver alt fra utagerende og irrasjonell oppførsel til emosjonelle utbrudd og situasjoner ute av kontroll. Særlig i media er hysteri brukt flittig som språklig begrep i alle mulige og umulige sammenhenger, og man kan hevde at bruken av hysteriet i dag delvis er løsrevet for hva hysteriet denoterte i sin samtid.<sup>42</sup> Enkelte har også hevdet at det er samfunnet i seg selv som er vår hysteriker i dag.

I min avhandling er myter og det spektakulære sentrale begreper som jeg vil bruke for å belyse et mindre kjent fenomen innenfor den hysteriske diskurs, som er sentralt i min lesning av Bourgeois' verk. En rød tråd man kan bite seg merke i, er hvilke maktposisjoner og maktstrukturer Bourgeois verk kan konnotere, og også hvordan makt ble utøvet innenfor hysteridiskursen. Det å se og betrakte er også et viktig moment. Å utdype begrepene kollektiv bevissthet, myte og det spektakulære, har vært et forsøk på å konkretisere min senere bruk av begrepene. Dette forespeiler også hvordan jeg vil sette de sammen til et begrepskart som jeg skal forsøke å applisere på det hysteriske terrenget. Det påfølgende kapittelet vil være det første stadiet i min fortolkningsramme, og jeg vil gå inn i den sosialhistoriske konteksten hysteriet oppsto i. Denne konteksten er viktig for å forstå min senere lesning av *Cell (Arch of Hysteria)*, og også de andre verkene med hysteri som tema.

---

<sup>41</sup> Mark S. Micale, *Approaching Hysteria: Disease and its Interpretations* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1995), 182.

<sup>42</sup> Showalter, *Hystories*, 14-29.

### III. På oppdagelsesferd i «Det mørke kontinent»: Hysteriets storhetstid i *fin de siècle* Paris

Charcot var i besittelse av en oppdagelsesreisendes og forskers barnslighet. Han bekjente seg til opplysningsidealene, men mente at oppfinnere, undersøkere, fysikere og oppdagelsesreisende nå måtte utforske nye og hemmelighetsfulle landskaper. Kvinnens psyke var et slikt kontinent, ikke vesensforskjellig fra mannens, men farligere. Kvinnen var den porten, skriver han, man må trenge gjennom for å komme inn på det mørke kontinentet.<sup>43</sup>

*Historien om Blanche og Marie*, Per Olov Enquist

Dette utdraget fra Per Olov Enquists bok er en skjønnlitterær fiksjon, basert på faktiske kilder og personer, og skildrer hvordan den tidligere nevnte ustabile kvinnelige psyke var i fokus rundt forrige århundreskifte. Denne psyken ble sett på som et «mørkt kontinent» man ikke hadde kunnskap om eller kontroll over, men som man hadde mulighet til å temme ved hjelp av psykiatrien. Det samtidige maleriet *Une Leçon Clinique à la Salpêtrière* av Pierre-André Brouillet skildrer denne «temmingen», og verket har vært med på å gjøre hysteridiskursen rundt århundreskiftet i Paris både berømt og beryktet. Målet med dette kapittelet er å vise et mer flerdimensjonalt bilde av hysteritradisjonen i Paris, og hvordan Brouillets spesifikke kunstverk har vært med på å sitere og ikonisere noe som i dag kan virke som en merkelig forestilling mellom pasientene, legen og publikum. Denne særegne hysteridiskursen er relevant for Louise Bourgeois bruk av hysteri som ikonografi i sine verk, og dette kapittelet er den tidligere nevnte sosialhistoriske konteksten for min videre fortolkning.

#### ***Une Leçon Clinique à la Salpêtrière***

Det monumentale maleriet *Une Leçon Clinique à la Salpêtrière* ble først vist på Salongen i Paris i 1887, deretter solgt til Académie des Beaux-Arts, og er i dag plassert i en korridor rett ved inngangen til Musée d'Histoire de la Médecine på René Descartes-universitetet i Paris. Verket viser en naturalistisk malt scene som forestiller et rom med to store vinduer. I rommet er det flere sittende og enkelte stående dresskledd menn som ettertenksomt observerer to menn og en delvis avkledd og antatt besvimt kvinne som har mistet fotfestet. Den ene mannen holder henne oppe. En bære og to kvinner som minner om sykepleiere på høyre side, avslører at scenen vi observerer er tilknyttet sykdom/sykehusinstitusjonen, noe også verkets tittel peker mot. I det venstre øverste hjørnet i scenen kan man skimte et maleri

---

<sup>43</sup> Per Olov Enquist, *Boken om Blanche og Marie* (Oslo: Gyldendal, 2004), 31.

av en kropp som går i bro i en stor kjortel. Verket domineres av jordfarger i en noenlunde lik valør, men har også innslag av hvitt i den besvimte kvinnens klesdrakt, båren og forkleet til mannen i forgrunnen. Verkets monumentale karakter understrekes ved at det henger skråstilt ut i rommet og ruver over betrakteren.<sup>44</sup>

Denne perioden er ofte regnet som den positivistiske vitenskapens tidsalder, og denne positivismen var også representert på Salongen i 1887. I tillegg til *Leçon Clinique*, var det også andre verk som skildret scener knyttet til vitenskap mellom mer tradisjonelle pastorale landskapsscener, bibelske eller mytologiske skildringer og portretter. De to mest relevante verkene å trekke frem, er J.F. Gueldrys *Au laboratoire municipal* og E.J. Dambourgez' *Une salle de folles à la Salpêtrière*. Førstnevnte er en fremstilling av vitenskapsmenn i arbeid og sistnevnte er, som tittelen indikerer, direkte knyttet til Salpêtrière. Dambourgez' verk skildrer et av pasientenes oppholdsrom, og blir et slags innblikk bak scenen til *Leçon Clinique*. Det var også flere skildringer av den moderne samtiden på Salongen, og alt fra borgerskapets forlystelser til arbeidernes harde kår og scener fra moderne industri var representert.<sup>45</sup>

## Hysteri og Jean-Martin Charcot

Jean-Martin Charcot (f.1825 - d.1893) var nevrolog og professor i anatomisk patologi, og er lett å identifisere som en av hovedpersonene i Brouillets maleri, da man har fotografier av han som er identiske med mannen som er hovedfokus. Han er ansett som det moderne hysteriets far siden det var han som sto bak gjenoppdagelsen av lidelsen. Charcots hystericdiskurs på det enorme Salpêtrièresykehuset i Paris var viden kjent og han blir omtalt som nærmest en superstjerne i sin tid av legen Axel Munthe. Charcot var mye omtalt i samtidens media, og hans teorier spredde seg også utover Europas grenser da tekstene hans ble oversatt til flere språk. På Salpêtrière holdt han offentlige foredrag tirsdag og fredag, foretok kliniske studier og «samlet» seg med tiden et utvalg av hysteriske tilfeller på sin avdeling, ofte omtalt som Charcots «museum of pathological anatomy».<sup>46</sup> Til foredragene flokket folk seg både for å se Charcot i aksjon, og også for å bli diagnostisert. Charcot ble

---

<sup>44</sup> James C. Harris, "Art and Images in Psychiatry: A Clinical Lesson at the Salpêtrière", *Arch Gen Psychiatry* 62 (2005): 470-472.

<sup>45</sup> François Guillaume Dumas og L. Baschet, *Salon de 1887: Catalogue illustré*. (Paris: 1887), 129, 170, 286. <http://www.archive.org/details/catalogueillustr1887soci> (oppsøkt 9.5.2011)

<sup>46</sup> Mark S. Micale, "The Salpêtrière in the Age of Charcot: An Institutional Perspective on Medical History in the Late Nineteenth Century", *Journal of Contemporary History* 20, nr. 4 (1985): 709.

etter hvert myteomspunnet som person i sin samtid, og hans påståtte visuelle natur er mye omtalt. Det blir stadig vektlagt hvor god han var til å se hva folk led av.<sup>47</sup>

All his life Charcot was a fine observer and a superb draftsman, sketching places and people wherever he traveled and supplementing his clinical notes with drawings of patients and finely executed anatomical diagrams; he had the highly developed visual memory of the professional artist.<sup>48</sup>

Det Charcot kanskje ble aller mest kjent for, var hvordan han kartla og definerte de forskjellige fasene i det hysteriske anfall. Den første fasen er en epilepsilignende fase, som så går over i mer kontrollerte, men allikevel uryddige og utagerende bevegelser. Disse bevegelsene var tydeligere definert enn de i den første fasen, og spesielt den såkalte *arc-de-cercle*, den hysteriske bue, er lett å kjenne igjen. Det er også denne fasen kroppene i Bourgeois' verk med hysteri som tema inntar. I den siste fasen, *attitudes passionelles*, mimet pasienten et vell av følelser, og alt fra frykt og smerte til nytelse og kjærlighet kunne komme til uttrykk. Dette ble antatt å være den bakenforliggende emosjonelle årsaken til hysteriet i en krystallisert form, en etterligning av det følelsesmessige utbruddet som hadde forårsaket hysteriet i utgangspunktet. I noen tilfeller regnet man også med en fjerde fase, den hysteriske søvnen, hvor pasienten nærmest kunne gå i koma etter den utmattende emosjonelle påkjenningen som anfallet var. Man kan hevde at Charcots hovedbidrag til medisinen på denne tiden, var å utkrystallisere de forskjellige stigmata til gjenkjennbare faser, gjenkjennbare tegn.<sup>49</sup> Anfallene ble omhyggelig dokumentert i Salpêtrières eget fotostudio, og sykehuset var sett på som det ypperste av medisinsk avantgarde siden fotografi på denne tiden fortsatt var nymotens teknologi. Før Charcots tid hadde man bare hatt mulighet til å lete etter tegn på nervøse lidelser i post-mortem eksaminasjoner, noe som også forklarer hvorfor dette fremsto som så revolusjonerende. Ideen om at de indre mentale plager manifesterte seg fysisk i og på kroppen, og at dette så kunne avleses for å gi mer kunnskap, vitner om et positivistisk vitenskapssyn, og det antatt objektive medisinske blikket var favorisert. Charcots dokumentasjon av hysteriet var etter hvert så velkjent at det ble sett på

---

<sup>47</sup> Showalter, *Hystories*, 30; Debora L. Silverman, "Psychologie Nouvelle", i *The Nineteenth-Century Visual Culture Reader*, red. av Vanessa R. Schwartz og Jeanne M. Przyblyski (New York: Routledge, 2004), 379-380.

<sup>48</sup> A.R.G. Owen, *Hysteria, Hypnosis and Healing: The Work of J.-M. Charcot* (London: Dennis Dobson, 1971), 30.

<sup>49</sup> Jean-Martin Charcot og Pierre Marie, "Hysteria mainly Hystero-Epilepsy", i *A Dictionary of Psychological Medicine: Giving the Definition, Etymology and Synonyms of the Terms Used in Medical Psychology*, 1 bd., red. av D.H. Tuke (Philadelphia: P. Blakiston, son & co., 1892), 629-633.

<http://archive.org/details/dictionaryofpsyc01tuke> (oppsøkt 10.03.2012); Owen, *Hysteria, Hypnosis and Healing*, 63-64; Bondevik og Stene-Johansen, "Hysteri – eller kvinnelighet som sykdom", 268.

som en oppskrift på hvordan man skulle iscenesette en mental lidelse, på tross av hans egentlige intensjon om å dokumentere lidelsen rent objektivt og medisinsk.<sup>50</sup>

## **Det medisinske fotografiet som normskapende**

Charcots klinikk var formet rundt det visuelle, det fotografiske, det teatraliske og det spektakulære. Særlig fotografiet og de fotografiske ikonografiene fikk en viktig posisjon, og fremstår i ettertid som Charcots viktigste bidrag i hans hysteriforskning. Ifølge fotografihistoriker Michel Frizot har dokumenteringen av mennesket, og spesielt menneskekroppen, vært fotografiets primærfunksjon siden det ble oppfunnet tidlig på 1800-tallet. I fotografiets barndom var det et gjennomgående positivistisk syn på dette nye mediet, da det ble sett på som særdeles objektivt i sin avbildning av virkeligheten. Innenfor medisinen, og også i forbindelse med korrigerende samfunnsinstitusjoner som fengslet, kunne fotografiet brukes til å kartlegge patologi og antatte kriminelle tilbøyeligheter. Som tidligere nevnt trodde man at mentale problemer og andre avvik kunne komme til syne på selve kroppen. Fotografiet fikk også en særegen posisjon innenfor psykologien, og hysteriets ikonografi hadde neppe blitt det samme uten fotografiets popularitet i sin samtid.<sup>51</sup>

From the moment it was invented, photography was dedicated to examining the human body. The knowledge which science would thus acquire about our exterior appearance, would, it was hoped, result in a greater understanding of the mysteries of the soul.<sup>52</sup>

Fotografiet er fundamentalt etnografisk ifølge Frizot. Selv når det brukes i kunsten eller som reklame, så er det til enhver tid menneskets habitat, eiendeler og gester som representeres, selv i de dårligste amatørfotografier. Fotodokumentarisk sett var det i begynnelsen ikke fokus på individet, da man fant det mer interessant å dokumentere likheter og forskjeller i en kollektiv masse. «First and foremost, the body appeared as the primary symptom, the universal sign of everything that still remained veiled, both in individuals and in the body of society.»<sup>53</sup> Det ble for første gang lettere å kategorisere og dokumentere kropper som av forskjellige grunner ble sett på som avvik fra en gitt normal. Dette mener Frizot ligger i hvordan fotografiet alltid vil henviser direkte til hva det betegner, og fotografen fikk en rolle både som etnolog og antropolog. Med denne kategoriseringen ble det også vanlig å forenkle

---

<sup>50</sup> Appignanensi, *Mad, Bad and Sad*, 53-56; Rhona Justice-Maloy, "Charcot and the Theatre of Hysteria", *Journal of Popular Culture* 28, nr. 4 (1995): 133-38; Micale, "The Salpêtrière in the Age of Charcot", 703-731; Silverman, "Psychologie Nouvelle", 382.

<sup>51</sup> Michel Frizot, "Body of Evidence: The Ethnophotography of Difference", i *A New History of Photography*, red. av Michel Frizot og Colin Harding (Köln: Könemann, 1998), 259-271.

<sup>52</sup> Ibid., 259.

<sup>53</sup> Ibid., 259.

patologien til generelle typer, så det skulle være enklere å avkode lidelsene som var representert. Denne dokumentasjonen av avvik ble en måte å erverve seg makt på, siden man med det visuelle kartoteket hadde en rettesnor for hvordan den ideelle samfunnsborger burde være fysisk, i tillegg til psykisk og moralsk sett.<sup>54</sup> «It was through the body that nineteenth-century society aimed to know, to punish, to exclude and beleaguer, to reduce and to make subject to law.»<sup>55</sup> Kroppen ble et tegn som kunne fortolkes, som man så kunne plassere i et kollektivt hele.

Hovedgrunnen til at fotografiet fikk en så viktig posisjon på Salpêtrière, er sannsynligvis av Charcot tidlig ble introdusert for bruk av fotografi innenfor medisin av sin forgjenger og mentor, Guillaume Duchenne de Boulogne. Han ga ut verket *Mécanisme de la Physionomie humaine, ou Analyse électrophysiologie de l'Expression des Passions*<sup>56</sup> i 1862, og var en av de aller første som aktivt brukte fotografi i medisinen innenfor sine studier av fysiognomi.<sup>57</sup> Dette verket var et av de første fotografiske verkene som forsøkte å kartlegge et ansikts mimikk, og var også et av de første fotografiske verkene innenfor medisinen. Det som skiller Duchenne fra de andre i samtiden, var at han ikke eksplisitt fokuserte på å illustrere avvik med sine fotografier. Hans fotografier ble allikevel knyttet til en diskurs hvor nettopp avvik fra normen var i sentrum, og verket er ofte regnet som det første «psykopatologiske» essayet. Det blir ofte hevdet at Duchenne var den som klargjorde scenen hvor Charcots visuelle hysterifremvisninger skulle iscenesettes.<sup>58</sup>

---

<sup>54</sup> Frizot, "Body of Evidence", 259-271. Fotografiets åpenbare konnotasjoner, som at det er et bevis, en bærer av visuell informasjon, ble også relevant i politisammenheng. I tillegg til at man kunne avlese psykiske lidelser fra et ansikt, trodde man også at kriminelle tilbøyeligheter kunne avsløres av fotografiet. Det beste eksempelet på dette er Cesare Lombroso og hans *L'Uomo delinquente* fra 1876, som fremstår som et enormt kartotek over antatte tvilsomme typer. Denne troen på at de usynlige symptomene i menneskekroppen skulle være mulig å fortolke gjennom de visuelle manifestasjonene, var også et av hovedpoengene med kartleggingen av hysteriet.

<sup>55</sup> Ibid., 259-260.

<sup>56</sup> Flere bilder fra dette verket ble senere brukt av Charles Darwin i hans *The Expression of the Emotions in Man and Animals* ti år senere. Ibid., 259-266.

<sup>57</sup> Fysiognomi er et studie hvor fortolkningen av det «nøytrale og statiske» fjeset er sett på som en måte å avsløre subjektets bakenforliggende emosjonelle kvaliteter og skjulte karakter. Duchenne de Boulogne brukte eksempelvis elektroder for å manipulere fremte mosjoner i sine subjekter (ved at de ble brukt mot forskjellige muskler), for å bevis at emosjonene hadde en bakenforliggende mekanisme. Robert A. Sobieszek, "Gymnastics of the Soul: The Clinical Aesthetics of Duchenne de Boulogne", i *Ghost in the Shell: Photography and the Human Soul, 1850-2000* (Cambridge, Mass: MIT Press, 1999), 46.

<sup>58</sup> Ibid., 36-79. *Clinique photographique de l'Hôpital Saint-Louis* (1868) og *Revue photographique des Hôpitaux de Paris* (1869) er eksempler på andre fotografiske ikonografier før *Iconographie photographique* var et faktum.

Charcot brukte som nevnt det *à se* som en metode for å forstå de forskjellige lidelsene han kategoriserte, og han blir ofte betegnet som en særdeles visuell mann. Dette var også et hovedmoment for Freud i hans nekrolog for Charcot.

He was not much given to cogitation, was not of the reflective type, but he had an artistically gifted temperament – as he said himself, he was a *visuel*, a seer. He himself told us the following about his method for working: he was accustomed to look again and again at things that were incomprehensible to him, to deepen his impression of them day by day, until suddenly understanding of them dawned upon him.<sup>59</sup>

Charcot selv har også kommet med uttalelser som underbygger denne myten. ”But, truth to tell, in this I am nothing more than a photographer; I inscribe what I see ...”<sup>60</sup> Charcot besitter dermed ifølge seg selv både det medisinske, og nå også det fotografiske, «objektive» blikk. Fotografiet ble sannsynligvis så essensielt på Salpêtrière, siden det for Charcot illustrerte måten han forsket på, og det er også i de visuelle ikonografiene Charcots teorier om hysteriet best kommer til uttrykk. Som Charcot sa det selv, «La théorie, c’est bon, mais ça n’empêche pas d’exister.»<sup>61</sup> Fotografiene fremstår som mer håndfaste beviser på at hysteriet var en reell lidelse, mer enn teorier og kritikken av disse som ikke egentlig beviste så mye i seg selv. Fotoikonografiene var med på å legitimere hysteriets eksistens.

### ***Iconographie photographique de la Salpêtrière***

Fotografiene som ble tatt av hysterikerne ble publisert i verket *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, ett verk bestående av tre bind som tar for seg årene fra 1876 til 1880.

Fotografiene ble koblet sammen med alt fra lengre tekster om hvordan man effektivt kunne få pasienten i en hypnose til tabeller som dokumenterte hyppigheten i pasientenes anfall.

Flere av fotografiene er påfallende like, og fungerte både som dokumentasjon av de forskjellige pasientene og de ulike fasene i det hysteriske anfallet. En stor del av fotografiene viser kvinner i en typisk pasientkjortel som ligger i en høy sprinkelseng omkranset av dyner og puter. Utsnittene er ofte tette og lyssettingen er til tider særdeles religiøs. Det religiøse aspektet kommer også til uttrykk i enkelte faser av det dokumenterte hysteriet, da den emosjonelle fasen tidvis kan se ut som bønn.

---

<sup>59</sup> Freud i sin nekrolog for Charcot, sitert i Owen, *Hysteria, Hypnosis and Healing*, 35-36.

<sup>60</sup> Charcot, sitert i Georges Didi-Huberman, *Invention of Hysteria: Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtrière*, overs. av Alisa Hartz (Cambridge, Mass: The MIT Press, 2003), 29.

<sup>61</sup> «Teorien, den er bra, men det stopper det ikke fra å eksistere.» Min oversettelse. Charcot, sitert i Owen, *Hysteria, Hypnosis and Healing*, 47.



De hysteriske anfallene dokumenteres mer utagerende jo senere fotografiene har blitt tatt og spesielt Augustine, en av Charcots favoritt-hysterikere, skiller seg ut. I motsetning til majoriteten av hysterikerne, som stort sett er relativt uttrykksløse, så er Augustine mer forførerisk i sin ansiktsmimikk og sine positurer. Brouillets maleri kan antas å i stor grad basere seg på bilder og illustrasjoner fra nettopp dette verket, da det er påfallende likheter i flere elementer. Kvinnen er identifisert som Marie «Blanche» Wittman<sup>62</sup>, en annen populær hysteriker, og det finnes fotografier fra ikonografien som er nærmest identiske med fremstillingen av henne i maleriet.<sup>63</sup> Det avbildede maleriet i Brouillets maleri, er av en pasient i en *arc-de-cercle*, klimakset i det hysteriske anfall. Denne versjonen er basert på en radering (Fig. 10) av Paul Richer, som igjen er basert på et fotografi (Fig. 11) fra *Iconographie Photographique*. Både *Iconographie Photographique* og Richers bok med kliniske undersøkelser og illustrasjoner av de forskjellige stadiene i det hysteriske anfallet, var med på å gjøre hysteriet kjent utenfor Salpêtrière og også utenfor Paris. En ting det er verdt å merke seg med Richers raderinger, er at de fremstår som mye mer dramatiske enn de faktiske fotografiene.<sup>64</sup>

Kulturhistoriker Debora Silverman vektlegger også det visuelle når hun ser på hvordan Charcot tok utgangspunkt i nettopp kunsten når de ikoniske fotografiene skulle iscenesettes. Han var opptatt av interiørdekorasjon og samlet på kunst, i tillegg hadde han ukentlige aftensalonger som nesten var like velkjente som de offentlige foredragene. Denne kunstinteressen var også synlig på Salpêtrière, som hadde vegger fulle av malerier, fotografier, tegninger og raderinger knyttet til medisinen. Dermed kan man hevde at hysterikerne i aller høyeste grad visste hva som var forventet av dem, noe også maleriet i *Leçon Clinique* peker mot. De ble både bevisst og ubevisst påvirket av sine omgivelser. Charcots dokumentasjon av hysteriet var etter hvert så velkjent at det ble sett på som en oppskrift i hvordan man skulle iscenesette en mental lidelse, på tross av hans egentlige intensjon om å dokumentere lidelsen rent medisinsk.<sup>65</sup>

<sup>62</sup> Pasient fra 1878-1895. Micalé, "The Salpêtrière in the Age of Charcot", 715-716.

<sup>63</sup> Paul Regnard og Désiré-Magloire Bourneville, *Iconographie photographique de la Salpêtrière: Service de M. Charcot* (Paris: Bureaux du Progrès médical/Delahaye et Lecrosnier, 1879), plansje XV og XXIII.

<sup>64</sup> Paul Richer, *Etudes cliniques sur l'hystéro-épilepsie ou grande hystérie*. Paris: Delahaye et Lecrosnier, 1881, <http://www.archive.org/details/etudescliniquess00rich> (opp søkt 9.5.2011); Paul Regnard og Désiré-Magloire Bourneville, *Iconographie photographique de la Salpêtrière: Service de M. Charcot* (Paris: Bureaux du Progrès médical/Delahaye et Lecrosnier, 1876-1880). Tre bind.

<sup>65</sup> Silverman, "Psychologie Nouvelle", 371-388; Asti Hustvedt, *Medical Muses: Hysteria in Nineteenth-Century Paris* (New York: W.W. Norton & Company, 2011), 48-50. De tydeligste tegnene på hysteri var ofte

## Hysteri etter *Iconographie photographique*

*Nouvelle iconographie de Salpêtrière* er et omfattende verk på hele tjueåtte bind, og det ble gitt ut fra 1888 til 1918, som en oppfølger til *Iconographie photographique de la Salpêtrière*. Flere av bindene er på nesten tusen sider, og er rikt illustrert med fotografier, tegninger og kobberstikk innimellom utvalgte vitenskapelige grafer og skjemaer. Innholdet i hvert bind ble i utgangspunktet gitt ut som en form for medisinsk tidsskrift annenhver måned, og var ifølge nevrolog Christopher G. Goetz «mass produced and widely circulated to popular medical acclaim».<sup>66</sup> Denne distribusjonsmuligheten hadde man ikke hatt med *Iconographie photographique*, da de inneholdt faktiske fotografier, og dermed ble produsert i et mye mindre opplag. I utgangspunktet skulle *Nouvelle iconographie* være en slags oppsamling for alle de illustrerte dokumentene og kasushistoriene som tårnet seg opp på Salpêtrière, men det inneholdt også annet som ikke var av like medisinsk art. Charcot var eksempelvis deltagende i en føljetong hvor man tolket eldre kunstverk i lys av samtidens diagnoser.

Det medisinske fotografiet ble mer og mer ekshibisjonistisk, og det var ofte kun de mest ekstreme og groteske kasusene som ble funnet verdig å fotografere. De teknologiske fremskrittene skjøt fart på Salpêtrière da Albert Londe overtok fotostudioet i 1882, og etter dette ble fotografiet brukt enda mer detaljert for å følge sykdomsforløp fra start til slutt. En annen nyvinning Londe også introduserte var chronofotografiet, hvor kameraet kunne ta tolv eksponeringer på en gang.<sup>67</sup> Det ekshibisjonistiske som et viktig moment innenfor medisinsk fotografi, kommer også til uttrykk i *Nouvelle iconographie*. I motsetning til *Iconographie photographique*, handlet ikke *Nouvelle iconographie* først og fremst om hysteriet, og etter hvert som hysteriet som lidelse ble mindre og mindre populært, tar andre obskure og tidvis groteske lidelser over i ikonografiene. Charcot døde i løpet av den sjette årgangen, og med han forsvant nesten hysteriet helt. At den fotografiske teknikken har blitt bedre og bedre er

---

modellert på andre lidelser, og også på kunstverk. Ifølge Sander L. Gilman baserte Richer seg på en bok utgitt i 1824, *Essays on Anatomy and Philosophy of Expression* av Sir Charles Bell, når han konstruerte sin *arc-de-cercle* i *Études cliniques*. (Fig. 8) Tetanus var bakgrunnen for den krampeaktige figuren, og denne ble senere adoptert inn i Charcot, og også Freuds hysteri. Sander L. Gilman, "The Image of the Hysteric", i *Hysteria Beyond Freud*, red. av Sander L. Gilman, Helen King, Roy Porter, G.S. Rousseau og Elaine Showalter (Berkeley: University of California Press, 1993), 361-362.

<sup>66</sup> Christopher G. Goetz, Michel Bonduelle og Toby Gelfand. *Charcot: Constructing Neurology* (New York: Oxford University Press, 1995), 94.

<sup>67</sup> Dette er sannsynligvis mest kjent via fotograf Eadweard Muybridges eksperimenter. Et annet fremskritt var introduksjonen av sølv-gelatin bromidemulsjoner var et annet fremskritt som gjorde det mulig å fotografere de kjappe bevegelsene i eksempelvis et epileptisk anfall, noe som ikke hadde vært mulig tidligere.

tydelig, og fotografiene blir i løpet av årene både mer detaljerte, og også mer spektakulære. Fokuset flyttes til de aller mest ekstreme kasusene, spesielt når det gjelder menn, og det kan virke som om visuelle bevis på degenerasjon er et gjennomsyrendende tema. Alt fra dokumentasjon på dårlig kroppsholdning til utbrudd av syfilis og arvede misdannelser er med på understøtte denne teorien.<sup>68</sup>

Ifølge kunsthistoriker Jean Clair, fikk *Iconographie photographique*, de tre første fotoikonografiene, en ny renessanse kort tid etter Bourgeois' fødsel. De ble mer allment tilgjengelig for folk flest og var ikke lenger bare et dokument til medisinsk bruk. Fotoreproduksjoner var en viktig del av grunnen til dette, og man kan hevde at verket gikk over i en mer populærvitenskapelig sfære når det ikke lenger var eksklusivt forbeholdt medisinen. Det spektakulære ved det såkalte store hysteriet ble igjen plukket opp av kunstfeltet, og surrealistene<sup>69</sup> med flere var interessert i denne fremvisningen av hysteriet, med kvinnekroppen i sentrum.<sup>70</sup>

Within a few years, the body of the woman subject to the great attack, forming an arc of a circle, became the *topos* of the turn-of-the-century modernity, as recognizable as is the *topos* of the mannerist body defined by Primaticcio and Rosso. Klimt in his allegory of *Medicine*, Segantini in *The Evil Mothers* are only two famous examples of this new body which the medical nosology of the age supposed it had defined – the exacerbated, exasperated, ecstatic body, arched before the Master's eye, and oddly reminiscent of earlier cases of diabolical possession.<sup>71</sup>

Clair hevder videre at denne «nye» kroppen, fremvist i en *arc-de-cercle*, ble for moderne kunst det antikk kunst var for renessansen. «Once assembled and deciphered, they would become what the statues of Antiquity, the glyptotheca, had been to Academic teaching: the foundation of a new Science, a science, not of the Beautiful but of the True.»<sup>72</sup> Kroppene som representeres i ikonografiene er spektakulære, og fremstår som en fremmed, en kropp som skiller seg fra det normative. Men allikevel er kroppene virkelige i all sin fremmedhet, og til syvende og sist fremstår begge ikonografiene som raritetskabinett i medisinen

---

<sup>68</sup> Georges Gilles de la Tourette, Paul Richer, Albert Londe og Jean-Martin Charcot, *Nouvelle iconographie de la Salpêtrière: Clinique des maladies du système nerveux* (Paris: Lecrosnier et Babé, 1888-1918), 28 bind, [http://jubilotheque.upmc.fr/listresults.html?mode=subset&champ1=subsetall&query1=charcot\\_nouv\\_icono\\_salpetriere&cop1=AND](http://jubilotheque.upmc.fr/listresults.html?mode=subset&champ1=subsetall&query1=charcot_nouv_icono_salpetriere&cop1=AND) (oppsøkt 12.06.2012)

<sup>69</sup> Surrealistenes interesse tydeliggjøres i dette sitatet fra André Breton: «Vi surrealistere ønsker her å feire femtiårsjubileum for hysteriet, den største poetiske oppdagelsen mot slutten av det nittende århundret, og det på et tidspunkt hvor selve fragmenteringen av hysteribegrepet synes å være et faktum.» Hilde Bondevik og Knut Stene-Johansen, «Hysteri – eller kvinnelighet som sykdom», i *Sykdom som litteratur* (Oslo: Unipub, 2011), 263.

<sup>70</sup> Jean Clair, *Five Notes on the Work of Louise Bourgeois* (New York: Cheim & Read, 1998).

Dette verket har ingen sidetall, så jeg referer til de forskjellige kapitlene.

<sup>71</sup> Jean Clair, "III. Creation and Hysteria".

<sup>72</sup> Ibid.

tjeneste. Fokuset har blitt flyttet fra medisinen og over på mer sensasjonspregede fotografier; spesielt *Nouvelle iconographie* ender opp med å fremstå som forgjengeren til fotograf Joel-Peter Witkins groteske og vakre tablåer.

## Hysteri som et tegn på patriarkalsk makt?

I «Innplantningen av det perverse» i *Seksualitetens Historie* tar Michel Foucault for seg hvordan «perversiteter» og forskjellige psykiske lidelser ble innlemmet i en institusjonalisert diskurs rundt seksualitet og kjønn. Ut ifra denne institusjonaliseringen inn i medisinen, ble «den hysteriske» konstruert som kategori på linje med eksempelvis «den homofile» eller «den ekshibisjonistiske», og med kategoriene fulgte det diagnoser for å kunne konkretisere og forklare dem. Denne kategoriseringen, da spesielt i den medisinske undersøkelsen, ser Foucault på som en måte å utøve et makt- og nytelsesforhold istedenfor at det ble gjort utelukkende for å luke ut den uproduktive seksualiteten disse såkalte perversiteter manifesterte i samfunnet. Makt og nytelse i forhold til det overtaket man hadde med sin utspørring og overvåking fra eksempelvis legens side, kontra nytelsen og makten pasienten kunne ha i sine forsøk på å prøve å flykte og lure seg unna dette.<sup>73</sup>

Forholdet mellom Charcot og hans pasienter var et avhengighetsforhold, og Brouillets maleri kan leses som en representasjon av dette kjønnede spillet. Som Johannisson påpeker er det lett å se på verket som en representasjon av kjønnsstereotypiske dikotomier som mannlig fornuft/kvinnelig ufornuft, kontroll/kaos og subjekt/objekt. De strenge dresskledde mennene er en diametral kontrast til den delvis avkledde kvinnen og hennes kroppsspråk. Var hun dog egentlig underkastet? Blanche hadde selv antatt pseudonymet hun var kjent under tidlig i sin hysteriske «karriere», og det at *blanche* betyr både blank og hvit på fransk er påfallende. Navnet forespeiler henne som et blankt hvitt ark, som med tiden både ble formet og også formet seg selv med sine perfeksjonerte anfall. Blanche var kjent som dronningen av hysterikerne og var et særdeles populært kasus; på et tidspunkt var hun så notorisk at hun til og med ble «lånt ut» til andre forskere.<sup>74</sup>

Det er lett å anta, og det har også blitt hevdet, at Blanche med tiden øvde inn det hysteriske anfallet. Som litteraturviter i fransk Asti Hustvedt påpeker, så kan også flere av symptomene

---

<sup>73</sup> Michel Foucault, *Seksualitetens historie: Vilje til viten*, 1 bd., overs. av Espen Schaanning (Oslo: EXIL/Pax forlag, 1999), 46-61.

<sup>74</sup> Hustvedt, *Medical Muses*, 35-141; Johannisson, *Det mørke kontinentet*, 155.

ha stammet fra lang eksponering for eter, en av «medisinene» man behandlet hysteriet med. Dette kan være relevant i forbindelse med pasient/lege-forholdet, da det i tillegg var en mulighet for at det ble en relasjon som best kan betegnes som det forholdet som oppstår mellom en langer og en misbruker. Dette medfører at pasienten, på tross av at legen var avhengig av anfallene, var underlagt en skjev maktfordeling. Brouillets skildring av en halvnaken Blanche er ikke nødvendigvis bare knyttet til fremstillingen av kvinnen som et hjelpeløst vesen som mannen kan redde ut av hysteriet, det var også flere tilfeller hvor de fikk henne til å kle av seg når hun var hypnotisert som en del av de medisinske undersøkelsene. En skjev maktfordeling og tilfeller av maktmisbruk var i høyeste grad en del av diskursen.<sup>75</sup>

## Den spektakulære virkeligheten

No people in the world are so fond of amusements – or *distractions*, as they term them – as Parisians. Morning, noon, and night, summer and winter, there is always something to be seen and a large portion of the population seems absorbed in the pursuit of pleasure.<sup>76</sup>

Dette sitatet er hentet fra en guidebok for Paris fra 1884, og gir oss en introduksjon til samtiden *Une Leçon Clinique* ble presentert i. Schwartz hevder i sin bok at spesielt pariserne levde i en kultur hvor ideen om den *spektakulære virkelighet* ble kreert og konstituert som noe av det ypperste av «moderne» populærkulturell underholdning. Flere fenomener peker på dette, som eksempelvis fremstillingen av livet og kulturen på boulevarden, på hvilken måte voksdukkemuseene var samtidsaktuelle og hvordan noe så groteskt som likhuset i Paris ble brukt som forlystelsessted for folket.<sup>77</sup> Forfatter Emile Zola ga ut boken *Thérèse Raquin* i 1867, fem år etter at et topp moderne likhus hadde åpnet, og beskriver det slik:

The Morgue is a sight within reach of everybody, and one to which passers-by, rich and poor alike treat themselves. The door stands open, and all are free to enter. There are admirers of the scene who go out of their way so as not to miss one of these performances of death. If the slabs have nothing on them, visitors leave the building disappointed, feeling as if they had been cheated, and murmuring between their teeth; but when they are fairly well occupied, people crowd in front of them and treat themselves to cheap emotions; they express horror, they joke, they applaud or whistle, as at the theatre, and withdraw satisfied, declaring the Morgue a success on that particular day.<sup>78</sup>

Dette er i utgangspunktet en skjønnlitterær tekst, men sannsynligheten er stor for at Zola, som bekjente seg til naturalismen og ønsket å skildre virkeligheten som den faktisk var, selv

---

<sup>75</sup> Hustvedt, *Medical Muses*, 35-141

<sup>76</sup> *Illustrated Guide to Paris* fra Cassell, sitert i Vanessa R. Schwartz, *Spectacular Realities: Early Mass Culture in Fin-de-Siècle Paris* (Berkeley: University of California Press, 1998), 1.

<sup>77</sup> Av mer groteske kollektive forlystelser er det også verdt å nevne offentlige henrettelser. De skulle i utgangspunktet avskrekke befolkningen fra å begå lovbrudd, men dette var ikke realiteten i praksis.

<sup>78</sup> Emile Zola, *Thérèse Raquin* (London: Chatto & Windus, 1910), 94.

også hadde vært innom likhuset. Det faktum at det parisiske publikum hadde mulighet til å gå på likhuset, vitner om et samfunn hvor det som kan defineres som dagligdags ikke kan bli spektakulært nok. Ideen var opprinnelig at politiet kunne dra nytte av publikum i de tilfellene avdøde ikke var identifisert, og folk hadde mulighet til å komme til likhuset og se på de anonyme daglig. Etter hvert ble fokuset i disse seansene mer og mer knyttet til underholdning enn at sakene faktisk skulle oppklares, og avisene skrev mye om de tragiske skjebnene. I forbindelse med de aller mest dramatiske narrativene, de som eksempelvis inkluderte grufulle mord eller forlatte barn, strømmet publikum til likhuset for å selv kunne bevitne de forulykkede. I noen tilfeller ble likene så populære at det ble laget voksdukker når de ikke lenger kunne stilles ut, og til slutt ble også fotografiet brukt for å dokumentere. Både voksdukkene og fotografiene var med på å gi de forulykkede forlenget levetid i det offentlige søkelys.<sup>79</sup>

Disse nye formene for visuell kultur ble popularisert via pressen, og var representanter for den oppsiktsvekkende fremstillingen av den samtidige virkeligheten som ifølge Schwartz preget *fin de siècle* Paris. Det var også på denne tiden fotografiet, filmen, litografiet og andre former for teknologi knyttet til det visuelle ble mer allment tilgjengelig, noe som økte masseproduksjonen av visuelle representasjoner betraktelig. Denne kombinasjonen av ny teknologi og økt visuell konsumering av samtiden var, ifølge Schwartz, med på å gjøre innbyggerne i Paris til et samfunn av tilskuere. Nettopp det *å se* er, som Schwartz påpeker, essensielt i et likhus, og selve navnet stammer fra det foreldede verbet *morguer* – å stirre, å se på med et «fixed and questioning gaze.»<sup>80</sup> Likhuset representerte det *virkelig* spektakulære og det hadde funksjon mer som noe publikum kunne observere med en flanørs blick, ikke som en del av et kollektivt samfunnsansvar. I forbindelse med Brouillets maleri, er det også interessant å se hvordan voksdukkemuseet Musée Grevin i Paris visualiserte dagsaktuelle nyheter fra massemedia i spektakulære *mise-en-scène*-dioramaer. De forskjellige dioramaene hadde en funksjon som et kikkhull inn i den Parisiske virkelighet, og også museet var konstruert for å iscenesette betrakteren som en flanør.<sup>81</sup>

---

<sup>79</sup> Schwartz, *Spectacular Realities*, 45-88.

<sup>80</sup> Ibid., 50.

<sup>81</sup> Ibid., 1-12, 45-148, 203.

## Hysteri som underholdning

Hysterifremvisningene på Salpêtrière blir ikke eksplisitt nevnt hos Schwartz, men var i aller høyeste grad en del av den spektakulære virkeligheten på denne tiden. De offentlige foredragene tiltrakk seg leger, nevrologer og andre ansatte ved Salpêtrière, men også kunstnere, forfattere og andre som ikke var direkte knyttet til sykehuset. Både Bjørnstjerne Bjørnson og August Strindberg skal ha vært tilstede på Salpêtrière for å se Charcot i aksjon, og det finnes også referanser i enkelte av Bjørnsons verk som tyder på at han ble påvirket av det han opplevde i Paris.<sup>82</sup> Ifølge psykologen Pierre Janet, som hadde studert under Charcot, var disse foredragene konstruert spesifikt for å tiltrekke seg oppmerksomhet og å fengsle publikum med audiovisuelle inntrykk.<sup>83</sup> Legen Axel Munthe har skildret en av disse hysterifremvisningene med hypnose på en særdeles spektakulær måte:

Enkelte luktet henrykt på en flaske ammoniakk når man sa det var eau-de-cologne, andre satte til livs et stykke trekull når det ble budt frem som sjokolade. En annen krøp på alle fire på gulvet og bjeffet vilt etter at man hadde fortalt henne at hun var en hund, og flakset med armene som for å forsøke å fly da hun skulle forestille en due; løftet på skjortet med et forskrekket rop når hun ble suggerert til å tro at en hanske man kastet på gulvet var en slange. Enda en annen gikk og vugget en flosshatt ømt i armene hvis man sa til henne at det var barnet hennes.<sup>84</sup>

Denne skildringen får det til å høres ut som et sirkus, noe som ikke passer i forhold til hvordan Charcot selv har fremstilt det i sine foredrag. Hans beskrivelser av omgangen med pasientene er relativt kliniske, og i et av foredragene peker han eksempelvis ut de forskjellige stadiene i et hysterisk anfall og viser frem «hysterogeniske» punkter, punkter på kroppen som kan starte og avslutte et anfall, uten å overdramatisere det. Charcot påpeker også, i dette konkrete tilfellet, hvor forutsigbart mønsteret i anfallene til pasienten er, noe som kan underbygge Didi-Hubermans karakterisering av enkelte hysterikere som kunstverk i seg selv, siden de med tiden perfeksjonerte sine anfall, det Didi-Huberman omtaler som iscenesettelser, til det ytterste.<sup>85</sup>

Micale påpeker at hysteriet, når det har vært i sin samtids søkelys, ofte har en rolle i kulturen som strekker seg utover den rent medisinske diskursen. Hysteri ble, i *fin de siècle* Paris, brukt og tematisert innenfor eksempelvis teater, både som inspirasjon og også som tema i faktiske teaterstykker, i litteratur og poesi, innenfor sosiologi og kriminologi, og i

---

<sup>82</sup> Et eksempel er *Over ævne I* (1883). Bondevik og Stene-Johansen, "Hysteri – eller kvinnelighet som sykdom", 266

<sup>83</sup> Pierre Janet, sitert i Showalter, *Hystories*, 31.

<sup>84</sup> Axel Munthe, sitert i Johannisson, *Det mørke kontinentet*, 154.

<sup>85</sup> Jean-Martin Charcot, *The Tuesday Lessons: Excerpts from Nine Case Presentations On General Neurology Delivered at the Salpêtrière Hospital in 1887-88*, overs. og komm. av Christopher G. Goetz (New York: Raven Press, 1987), 102-122; Didi-Huberman, *Invention of Hysteria*, 117-122, 238-241.

billedkunsten. Det at Brouillet malte et monumentalt verk, med hysterifremvisningen som et heroisk motiv, understreker også dette. I enkelte tilfeller ble hysteriet også sett på som en del av den kunstneriske prosessen; en essensiell del av en kunstners sinn. Noe annet som er interessant, er at *Leçon Clinique* ble veldig populært som en litografisk reproduksjon, og at eksempelvis Freud hadde et på kontoret sitt i Wien, i samme rom som han behandlet sine pasienter.<sup>86</sup>

Isenesettelsen knyttet til det hysteriske anfall kan også sees i lys av de tidlige franske filmkomedier og kafékonserter, ifølge litteraturviter i fransk Rae Beth Gordon, da gestene, væremåten og det frenetiske kroppsspråket ble parodierte og brukt i disse filmene og forestillingene. Dette kunne igjen bli parodierte av publikum og kan være med på å underbygge ideen om hysteri som noe generelt mimetisk, da antallet tilfeller som ble innlagt økte dramatisk i hysteriets storhetstid. Det var også flere populære sanger med tekster om nervøse kvinner, epilepsi og galskap, og alle de forskjellige kulturelle uttrykkene var med på å holde hysteriet i hevd i det kollektive sinn. Hvorvidt hysterifremvisningen var fiksjon eller ikke, er det vanskelig å gi et enhetlig svar på. På den ene siden har man eksempelvis Jane Avril<sup>87</sup>, som hevder at anfallene generelt ble iscenesatt av hysterikerne for å få oppmerksomhet fra Charcot mens man på den andre siden har Blanche, som selv etter Charcots død da hennes anfall abrupt hadde stoppet, fortsatt hevdet at anfallene var reelle og svært ubehagelige å gjennomgå.<sup>88</sup>

Micale mener at hysteriet fikk en viktig posisjon i Paris fordi det var lett å sette i sammenheng med alt som var degenererende i samfunnet. Dermed kunne det være med på å forklare de nye sosiale problemene som oppsto plutselig og ukontrollert i den moderne urbane virkeligheten.<sup>89</sup> Som Schwartz hevder, så var den visuelle fremstillingen av den spektakulære kollektive virkelighet viktig for dannelsen av et slags fellesskap i *fin de siècle*

---

<sup>86</sup> Mark S. Micale, red., "Discourses of Hysteria in the *Fin-de-Siècle* France", i *The Mind of Modernism: Medicine, Psychology and the Cultural Arts in Europe and America, 1880-1940* (California: Stanford University Press, 2004), 71-92; Harris, "Art and Images in Psychiatry", 470-472; Edmund Engelman, *Berggasse 19: Sigmund Freud's Home and Offices, Vienna, 1938* (New York: Basic Books, Inc., Publishers, 1976), 31, 62.

<sup>87</sup> Pasient fra 1882-1884, kjent fra Henri de Toulouse-Lautrecs kunst.

<sup>88</sup> Rae Beth Gordon, "From Charcot to Charlot: Unconscious Imitation and Spectatorship in French Cabaret and Early Cinema", i *The Mind of Modernism: Medicine, Psychology and the Cultural Arts in Europe and America, 1880-1940*, red. av Mark S. Micale (California: Stanford University Press, 2004), 93-124; Michel Bonduelle og Toby Gelfand, "Hysteria Behind the Scenes: Jane Avril at the Salpêtrière", *Journal of the History of the Neurosciences* 7, nr. 1 (1999): 35-42.

<sup>89</sup> Micale, "Discourses of Hysteria in the *Fin-de-Siècle* France", 87-89.



Paris, og det er naturlig å tro at hysteriet hadde en naturlig plass i den kollektive bevissthet, siden hysteriet var en del av den spektakulære diskursen.

The visual representation of reality as a spectacle in late nineteenth-century Paris created a common culture and a sense of shared experiences through which people might begin to imagine themselves as participating in a metropolitan culture because they had visual evidence that such a shared world, of which they were a part, existed.<sup>90</sup>

Brouillets maleri blir på mange måter et visuelt bevis på Charcots diskurs, selv om utgangspunktet sannsynligvis var å male et monumentalt verk av en samtidig scene fra det moderne samfunn. Dette verket har senere blitt ikonisk i sin fremstilling av Charcot, og har understreket Charcot som en viktig person. Maleriet kan også leses som en representasjon av den spektakulære virkeligheten med sin *mise-en-scène* fremstilling, som kan minne om både likhuset og voksdukkemuseets dioramaer. Salpêtrière var, som likhuset i Paris og Musée Grevin, også inkludert i samtidens guidebøker som en attraksjon man ikke måtte gå glipp av.<sup>91</sup> Å overdramatisere fenomener for å tydeliggjøre dem er ikke akkurat uvanlig, og denne overdramatiseringen har vært en vesentlig del av både hysteriet og hysteriets diskurs.

I det foregående kapittelet redegjorde jeg for flere begreper, som jeg nå har forsøkt å applisere på den sosialhistoriske konteksten hysteriet oppsto i. Rundt århundreskiftet var det ifølge Schwartz et særegent forestilt fellesskap i Paris, hvor forlystelsene og flanørens blikk var i sentrum. I den såkalte spektakulære virkeligheten fikk media en viktig posisjon. Charcot ble kjent langt utenfor Frankrike med sin hysteridiskurs fra Salpêtrière, hvor fotografiet fikk en viktig posisjon som visuell normskaper. Man kan hevde at alle disse momentene kommer til uttrykk i Brouillets maleri, som viser frem det som med tiden har blitt en mytologisert forestilling av hysteriet. Dette verket vil også bli relevant igjen avslutningsvis for å belyse Bourgeois' verk, siden de i min fortolkning representerer diametrale måter å fremstille kjønn på. Som påpekt innledningsvis, så ønsker jeg å sannsynliggjøre en fortolkningsramme bestående av tre stadier, hvor alle stadiene er nødvendige for å påpeke et mer underbelyst moment i hysteriets historie, som jeg mener Bourgeois' verk også kan problematisere.

---

<sup>90</sup> Schwartz, *Spectacular Realities*, 6.

<sup>91</sup> Micale, "The Salpêtrière in the Age of Charcot", 721.

## IV. *Cell (Arch of Hysteria)* (1992-93): Dialogen mellom hysteriets historie og Louise Bourgeois' verk

Louise Bourgeois' skulptur *Cell (Arch of Hysteria)* ble utstilt for første gang i den amerikanske paviljongen på Veneziabiennalen i 1993.<sup>92</sup> I dag eies verket av Centro Andaluz de Arte Contemporaneo i Sevilla og er for tiden ikke utstilt. I dette kapittelet skal jeg se nærmere på Bourgeois' celle, og spesielt strukturen hun har konstruert *rundt* skulpturen av kroppen i denne. Cellen skal nærleses i lys at både Charcots og Freuds hysteridiskurser, og skillet mellom dem kan hevdes å markere et paradigmeskifte hysteriets historie. Særlig Charcots og Freuds forsøk på å forstå og «temme» hysteriet utpeker seg som betydningsfulle momenter. Dette er det andre stadiet i min fortolkningsramme, og hovedpoenget er å undersøke hvilke berøringspunkter som finnes mellom Bourgeois' verk og hysteriets historie.

### *Cells*

*Cell (Arch of Hysteria)* inngår i verkssyklusen *Cells*, og består av 39 skulpturelle installasjoner som Bourgeois jobbet med fra rundt midten av 1980-tallet og frem til 2008. Cellene er nært beslektet med installasjonskunst, men blir utelukkende definert som celler av Bourgeois. De fremstår som avgrensede rom i museumsrommet, og Bourgeois har skapt dem for å ha en arkitektonisk kontroll uavhengig av hvor de stilles ut. Cellene er varierte i størrelse, og er alt fra ruvende og monumentale til på størrelse med dukkestuer. Dører er inkludert i flere av cellene, både som inngjerding og innramming av objektene som presenteres. Objektene i cellene er ofte typiske for Bourgeois' personlige ikonografi, og også flere versjoner av Bourgeois' øvrige verk er representert. Den hysteriske bue, formen kroppen i cellen inntar, er eksempelvis representert i flere celler. I *Cell III* (1991) er det en liten statuett i marmor som går i bue på en papirkutter, og i *In and Out* (1995) er skulpturen nesten identisk med skulpturen i *Cell (Arch of Hysteria)*.<sup>93</sup>

Den språklige tvetydigheten kan være en mulig inngang til fortolkningen av cellene, og som det blir påpekt av kunsthistorikerene Rainer Crone og Petrus Graf Schaesberg, så kan

---

<sup>92</sup> Morris, "Louise Bourgeois", 42.

<sup>93</sup> Rainer Crone og Petrus Graf Schaesberg, *Louise Bourgeois: The Secret of the Cells, Revised and Expanded Edition*, 2 utg. (München: Prestel Verlag, 2011), 176-178.

metaforisk tenkning i seg selv være en nøkkel til Bourgeois verk. En celle gir flere assosiasjoner, som til den biologiske cellen og dens egenskaper, til noe trygt og intimt, men også til isolater, fengsler, asyl og politiske celler. En celle i kroppen, eller en celle i et kloster, et sted laget for kontemplasjon og isolasjon. Cellen kan være et sted man kan søke tilflukt, men man kan også være fanget i en celle. Både de negative og de positive konnotasjonene kan hevdes å opptre parallelt i Bourgeois' verk. Tvetydigheten ligger i hvordan de samtidig både er organiske og kroppsliggjorte, men også henviser til de irretesettende og korrigerende samfunnsinstitusjonene. Jeg forsøker i dette kapittelet å bruke metaforisk tenkning som en nøkkel i min fortolkning, for å se om de forskjellige objektene kan åpne opp for en annen type historie enn de sedvanlige lesningene av Bourgeois' verk. Cellene fremstår i seg selv som en kroppsliggjøring av metaforisk tenkning; det er dette de inviterer betrakteren til å foreta seg. Som nevnt i innledningen, så inviterer også Bourgeois til metaforisk lesning av sine uttalelser om verkene. De er ikke ment å bli lest bokstavelig, men kan være et utgangspunkt for fortolkerens egne analogier og tankesprang.<sup>94</sup>

Mieke Bal har nærlest en av cellene, *Spider* (1997), og påpeker at en celle ikke nødvendigvis forteller en historie i sitt narrativ. Hun ser det slik at de heller inviterer betrakteren til å selv bygge en historie av betydning via nærlesning.

The sculptures, the *Cells* (...) tell a story of visual engagement which, although anchored in the past of the moment of viewing, proposes the act of viewing in the present as an active recall of this past. Thus, overruling anteriority, the *Cells* reactivate old stories in new moments.<sup>95</sup>

Betrakteren har en avgjørende rolle for Bal i fortolkningen av cellene, siden cellene etter hennes syn reaktiverer gamle historier i nye øyeblikk, som en påminnelse fra fortiden. Også Bal trekker frem det å se som essensielt i møtet med cellene, og hvordan cellene inviterer blikket til å vandre rundt i verket på jakt etter visuelle gjenkjennbare tegn. Bal fortolker også flere av objektene metonymisk, altså at objektene henviser direkte til det de betegner.<sup>96</sup>

### ***Cell (Arch of Hysteria) (1992-93)***

*Cell (Arch of Hysteria)* består først og fremst av et rom, konstruert av høye og solide vegger i stål som danner en mangekantet celle. Det er inngang fra den ene siden, og i rommet er det

---

<sup>94</sup> Morris, "Louise Bourgeois", 71; Rainer Crone, "Preface to the Revised Edition", i *Louise Bourgeois: The Secret of the Cells, Revised and Expanded Edition*, 2 utg. red. av Rainer Crone og Petrus Graf Schaesberg (München: Prestel Verlag, 2011), 6; Crone og Schaesberg, *Louise Bourgeois*, 90; Se sitat s. 5.

<sup>95</sup> Mieke Bal, *Louise Bourgeois' Spider: The Architecture of Art-Writing* (Chicago: University of Chicago Press), 48.

<sup>96</sup> Ibid., 52-55.

en enkel seng med teksten *Je t'aime* repetert igjen og igjen i snirklete rød skrift på madrassen. På selve madrassen er det plassert en avmagret og androgyn kropp i bronse uten hode og armer, i en relativt rigid bro. Ved siden av sengen står en gammeldags sirkelsag og et pennehus er plassert på sagens bordplate. Stillingen kroppen inntar på sengen er den tidligere nevnte *arc-de-cercle*, den ekstatiske fasen i det hysteriske anfallet.

Ved første øyekast kan verket fremstå som en arbitrær samling av forskjellige objekter uten noen logisk sammenheng. *Cell (Arch of Hysteria)* har blitt fortolket på flere måter, og for nevrologen Are Brean er verket en eksistensiell representasjon av «de smertefulle relasjoner». I hans fortolkning er fraværet av den andre, fraværet av en relasjon, i sentrum. Bourgeois barndomstraumer blir nevnt og spesielt den mye omtalte brutte relasjonen mellom Bourgeois og hennes far, da han tok Bourgeois' guvernante som elskerinne. Brean forankrer dermed sin artikkel i Bourgeois' biografi siden barndomstraumene gjengis som en inngang til hennes kunstnerskap. Han kommenterer heller ikke kjønnsaspektet, som jeg anser som en vesentlig del av verket. Det gjør derimot psykoanalytiker Juliet Mitchell, og for henne fremstår den androgyne/maskuline kroppen i cellen uten ben og armer som et tegn på at Bourgeois' ønsker å ha et maskulint sinne, at hun vil være aggressiv på en mer mannlig og aktiv måte. Det er flere ting som skurrer i disse påstandene for meg, spesielt den stereotypiske kjønnsforståelsen som kommer til uttrykk. Dikotomier som maskulin/aktiv/aggressiv kontra feminin/passiv/myk fremstår som en bakenforliggende struktur for Mitchells påstand, og underbygger en idé om at Bourgeois handlinger både er politiske og feministiske når dette ikke nødvendigvis er tilfelle.<sup>97</sup>

Det finnes selvsagt ikke en fasit til verket, og som Bal har påpekt, så kan det være mer relevant å bygge en tolkning via nærlesning fremfor å anta at verket i utgangspunktet forteller en historie i sitt narrativ. Jeg vil undersøke verket ved å bryte det opp i mindre deler. Først skal jeg se på sengen og teksten i lys av Charcot, og så pennehuset i lys av Freud. Til slutt vil jeg se på cellen som en helhet, og kommentere hvordan Freuds teorier om skopofili, synsdrift, også kan være et moment i verket.

---

<sup>97</sup> Are Brean, "Louise Bourgeois: De smertefulle relasjoner", *Tidsskrift for Norsk Legeforening* 130, nr. 24 (2012): 2480-1; Juliet Mitchell, "The Sublime Jealousy of Louise Bourgeois", i *Louise Bourgeois: The Return of the Repressed*, red. av Philip Larratt-Smith (London: Violette Editions, 2012), 59-61.

## En hypnotisk forestilling: Sengen og *Je t'aime*

Kartleggingen av det hysteriske anfaller var, som tidligere nevnt, det viktigste for Charcot i hans hysteriforskning. Hans hovedbidrag til feltet var den tidligere nevnte billedikonografien, altså den visuelle kartleggingen av det hysteriske anfall. Hysteriets suspekter karakter var verken ukjent eller lite omdiskutert i Charcots samtid, og dette var ifølge Freud en av hovedgrunnene til at Charcot aldri publiserte et større verk om hysteriet alene. Charcot ville i utgangspunktet ikke forankre lidelsen i en definisjon, når den i seg selv var så lite klar og tydelig. På tross av denne uviljen finnes det allikevel en definisjon på hele 14 sider i *A Dictionary of Psychological Medicine* fra 1892. Det som er relevant for min fortolkning av sengen og teksten *Je t'aime* fra denne definisjonen, er hva de så på som mulige måter å kurere hysteriet på. Forholdet mellom Charcot og hans pasienter var som nevnt i forrige kapittel en viktig del av Charcots diskurs, og dette vil utdypes videre her.

Noe av det første Charcot påpeker i sin tekst, er at de ikke vet noe om hysteriets natur og bakgrunn fra eventuelle lesjoner, avgrensede skader, i hjernen. Han hevder like fullt at hysteriet sannsynligvis stammer fra en arvelig predisposisjon, en indre sykелighet, som manifesterer seg etter ytre påvirkninger. Selv om hysteriets karakter ikke kan defineres, så hevder Charcot allikevel at det de har observert og fotografert vitner om at hysteriet eksisterer. Dette gjelder spesielt de krampeaktige anfallene, paralysering av enkelte kroppsdelar og de tidligere nevnte «Stigmata of Hysteria», de tydeligste tegnene på hysteri som ble omtalt i forrige kapittel.<sup>98</sup>

For å kurere hysteriet hadde man ifølge Charcot flere mulige innfallsvinkler, og alt fra medisinerer med eksempelvis jern og arsenikk, kroppsmassasje, påføring av elektrisitet, hydro-terapi, et moderat liv uten for mye begeistring, isolasjon (spesielt fra familien), hypnose og press på eggstokkene kunne prøves. Hypnosen var, ifølge Charcot, ikke egentlig den mest effektive behandlingsmetoden, men den var en viktig del av de offentlige foredragene. Hypnose ble brukt for å aktivt fremprovosere hysteriske anfall, noe som også i samtiden var omdiskutert. På denne tiden ble ofte hypnosen sett i sammenheng med kvakksalveri, og ikke ansett som en dokumentert vitenskapelig metode. For å unngå denne problematikken argumenterte Charcot for at det å være hypnotiserbar var et latent symptom på hysteriske tilbøyeligheter; nærmest like latent som hysteriet i seg selv. «The hysteric soil,

---

<sup>98</sup> Charcot og Marie, "Hysteria mainly Hystero-Epilepsy", 628.

we have said, is that on which, by preference, hypnotism springs up; it is there that it puts out branches which allow us to study it in the best possible manner.»<sup>99</sup> Charcot kunne med dette svare kritikerne, at hypnosens rolle var sentral for å forstå hysteriets karakter bedre. Charcot har stadfestet flere ganger i sin tekst at hysteriet var reelt og at pasientene ikke simulerte, uansett hva kritikerne måtte mene. Det at man kunne anklages for simulering var etter hvert en del av symptomatologien. Et annet moment var også at pasientene i de fleste tilfeller hadde klokkeetro på legens mulighet til å kurere dem. En lege kunne formelig imponere pasienten frisk med siste nytt på behandlingsfronten.<sup>100</sup>

I Bourgeois' verk er sengen, som jeg kobler til Charcots diskurs, plassert i sentrum av cellen, og den er også et sentralt element i verket da den har en funksjon som podium for skulpturen den holder oppe. En seng kan konnotere flere ting, og i forbindelse med hysteriet har sengen i seg selv vært en hjørnestein i billedkonvensjonen fotografiene fra Salpêtrière fremviser, noe jeg kommer tilbake til senere. Det var også gjerne i en seng man «oppbevarte» pasientene på institusjonene. Sengen konnoterer først og fremst søvn og hvile, men kan også forbindes med det å holde sengen på grunn av sykdom. Det å være sengeliggende er et synonym for å være syk, og en av de mange kurene for hysteri var nettopp den såkalte «hvilekuren» til legen Silas Weir Mitchell som både Charcot og Freud anbefalte.

Å være sengeliggende ble i denne kuren tatt til et nytt nivå, da den innebar at man ikke skulle gjøre noe annet enn å ligge i sengen i opptil to måneder. Pasienten spiste alle sine måltider, gikk på toalettet og ble badet i sengen, spesielt innledningsvis i kuren, og den mest avanserte aktiviteten man kunne gjøre selv var tannpussen. Å lese eller sy var strengt forbudt, og man fikk heller ikke møte andre enn en spesielt tildelt sykepleier, legen og eventuelt annet fagpersonell. Denne isoleringen var ifølge Weir Mitchell vesentlig; man fikk frigjort pasienten fra usunn moralsk påvirkning fra sitt miljø og fra familien, hysterikerens medsamsvorne. «It is needful to disentangle them [hysterikerne] from contact with those

---

<sup>99</sup> Jean-Martin Charcot og Gilles de la Tourette, "Hypnotism and Hysteria", i *A Dictionary of Psychological Medicine: Giving the Definition, Etymology and Synonyms of the Terms Used in Medical Psychology*, 1 bd., red. av D.H. Tuke (Philadelphia: P. Blakiston, son & co., 1892), 609.

<http://archive.org/details/dictionaryofpsyc01tuke> (oppsøkt 10.03.2012)

<sup>100</sup> Charcot og Marie, "Hysteria mainly Hystero-Epilepsy", 628-641; H.B. Donkin, "Hysteria", i *A Dictionary of Psychological Medicine: Giving the Definition, Etymology and Synonyms of the Terms Used in Medical Psychology*, 1 bd., red. av D.H. Tuke (Philadelphia: P. Blakiston, son & co., 1892), 618-627.

<http://archive.org/details/dictionaryofpsyc01tuke> (oppsøkt 10.03.2012)

who have been the willing slaves of their caprices.»<sup>101</sup> I tillegg fikk man også satt en effektiv stopper for pasientens påvirkning på andre, noe som var viktig fordi man mente at hysteriet var svært smittsomt. Weir Mitchell omtaler den hysteriske som en vampyr som suger blod ut av de friske menneskene rundt seg med sin sykелighet.<sup>102</sup>

Helbredelse ble på mange måter synonymt med internering i denne kuren, og man skulle være totalt isolert fra omverden. Det ble antatt at isoleringen ville helbrede pasienten fortere, og i tillegg kunne man avsløre de som eventuelt simulerte da de nok ville kaste inn håndkleet så fort de kjedet seg nok. Forholdet som oppstod mellom lege og pasient var avgjørende, og det var en nødvendighet at pasienten trodde på at legen faktisk kunne kurere dem. For legen var det viktig å skaffe seg en viss autoritet over pasienten, så man kunne sikre seg at pasienten sto opp igjen når tiden var inne. Teksten *Je t'aime*, jeg elsker deg, som er inskribert og som repeteres igjen og igjen på sengens madrass i Bourgeois' verk, kobler jeg nettopp til dette forholdet mellom pasient og lege.

Ifølge Foucault kan dette forholdet, som tidligere nevnt, forstås som et maktspill og en kamp mellom makt og nytelse. Legen kan både ha makt og få nytelse av sin utspørring og granskning av pasienten for å få bekreftet sine antagelser, mens pasienten kunne ha makt og få nytelse ved å lure seg unna og unnvike legens jakt, etter sykdomstegn å fortolke og kategorisere. For Foucault er denne maktkampen nærmest uendelig, som en spiral.

Foreldrene og barna, den voksne og den unge, læreren og elevene, legene og pasientene, psykiateren med sin hysteriker og sine perverse personer har fortsatt å spille dette spillet siden det 19. Århundre. Det disse appellene, disse unnvikelsene, disse sirkulære incitamentene opprettet omkring kjønnene og deres kropp, var ikke grenser som ikke måtte overskrides, men *uendelige spiraler* av makt og nytelse.<sup>103</sup>

Dette maktspillet var preget av en gjensidig avhengighet, og som tidligere nevnt var dette relevant for Charcot og hans forhold til sine pasienter.<sup>104</sup> Jeg vil påstå at muligheten for at det oppsto et besynderlig hat- og elsk-forhold mellom dem, ikke var usannsynlig.

Hysterikerne var avhengige av å ha hans godvilje, samtidig som Charcot var avhengig av at de hadde sine hysteriske anfall når det var behov for dem. Dette gjensidige behovet for

---

<sup>101</sup> Silas Weir Mitchell, *Fat and Blood: An Essay on the Treatment of Certain Forms of Neurasthenia and Hysteria*, 3 utg. (Philadelphia: J.B. Lippincott & Co, 1884), 47.

<sup>102</sup> Ibid., 47-70.

<sup>103</sup> Foucault, *Seksualitetens historie*, 56.

<sup>104</sup> Se s. 24.

kontroll må har vært vanskelig å opprettholde til syvende og sist, og med tiden ble hysterikeren også anklaget for å perfektionere sine anfall så Charcot fikk det han ville ha.

Bourgeois' egne utsagn om makt kan også leses i lys av Foucaults maktspill, spesielt i forbindelse med hvordan hun ser på kunstnerrollens muligheter til å ha en form for makt.

I'm afraid of power, it makes me nervous. In real life, I identify with the victim, that is why I went into art. In my art, I am the murderer. I feel the ordeal of the murderer, the man who has to live with his conscience. (...) As an artist I am a powerful person. In real life, I feel like the mouse behind the radiator. (...) By withdrawing, by recognizing you have no power, you become more than yourself. You get ideas which never would have occurred to you. In my art, I live in a world of my own making. I make decisions. I have power. In the real world, I don't want power.<sup>105</sup>

Bourgeois' forhold til makt fremstår som særdeles ambivalent, og denne ambivalensen kommer jeg også tilbake til avslutningsvis i avhandlingen. I forbindelse med Foucaults teorier, er det mulig å hevde at Bourgeois aktivt har brukt dette maktsillet i betrakterens møte med hennes kunst. Hun har tatt den hegemoniske posisjonen i fortolkningen av egne verk, og har også delvis styrt resepsjonen siden hennes tekster og uttalelser har fått en så sentral posisjon. Men det er som hun påpeker kun en makt hun har innenfor denne sfæren. En parallell til Charcot og hans «hypnotiske foredrag» på Salpêtrière, er at de begge kan hevdes å inneha en temporær makt, den oppstår innenfor gitte rammer. I tillegg er de begge avhengige av å ha noen å utøve denne makten på for at den skal eksistere, en som legitimerer deres makt ved å være en motspiller. Denne tanken om maktsillet hos Foucault er ikke ny, og kan spores tilbake til Hegels «herre-knekt-dialektikk».

En annen konnotasjon man også kan få, er den seksuelle referansen sengen og *Je t'aime* representerer. De mange repetisjonene av teksten kan peke mot samtidens seksualnormer og minner også om usunn kjærlighet, hvor en avhengighet av den andre kan bli sykelig. I tillegg er det noe hypnotiserende ved repetisjonene, og kombinasjonen av usunn kjærlighet og hypnose kan fortolkes som en kritikk av Charcot. Den seksuelle referansen forespeiler også Freuds teori om at hysteriet kunne stamme fra undertrykte og uproduktive seksuelle følelser, noe Charcot ikke omtalte like klart. Han hevder eksempelvis i sin definisjon at de har observert hysterikerne til å være mindre seksuelle enn andre, noe som er diametralt i forhold til Freuds påstander.<sup>106</sup> Bourgeois trekker også frem det seksuelle når hun snakker om verkene som omhandler hysteri.

---

<sup>105</sup> Crone og Schaesberg, *Louise Bourgeois*, 41.

<sup>106</sup> Charcot og Marie, "Hysteria mainly Hystero-Epilepsy", 637.



Here is the arch of hysteria, pleasure and pain are merged in a state of happiness. Her arch – the mounting of sexual tension and the release of tension – is sexual... Nowhere is it written that a person in these states is suffering. She functions in a self-made cell where the rules of happiness and stress are unknown to us.<sup>107</sup>

Den hysteriske bue er som tidligere nevnt den ekstatiske delen av anfallet, og Bourgeois' sitat peker også mot orgasme og kroppens reaksjoner på denne. Selv om det seksuelle ikke er eksplisitt uttalt i Charcots diskurs, så var det allikevel seksuelle undertoner der, noe flere av fotografiene i *Iconographie photographique*, de første billedikonografiene, illustrerer. Som nevnt var det bare kvinner representert i disse, og de fotograferes hovedsakelig i en seng, i hysteriets karakteristiske formasjoner. Charcots favoritt-hysteriker Augustine har senere blitt omtalt som surrealistenes pin-up, da de i 1928 ville feire at det var 50 år siden hysteriet ble «oppdaget», som den største poetiske oppdagelsen fra det nittende århundret.<sup>108</sup> Kvinnen var populær som et analyseobjekt, og dette blir enda mer forsterket i Freuds diskurs.

## Den rensende samtale som terapi: Pennehuset

I denne avhandlingen er det som tidligere nevnt et generelt fokus på visuell representasjon, og en av grunnene til at Freud ikke er den mest sentrale i fortolkningen av Bourgeois' verk, er at han var mer forankret i kassstudier, biografier og annen skriftlig dokumentasjon, der Charcot forholdt seg til sine offentlige foredrag, fotografier og tegninger. Bourgeois selv har også omtalt dette i en anmeldelse av en utstilling av Freuds antikviteter og artefakter, hvor hun konkluderer med at samlingens noe arbitrære karakter beviser at det visuelle ikke var noe som opptok Freud nevneverdig.

He was not a visual person: his collection has no visual consistency. He hopped from Chinese to Greek, from Greek to Roman, and from Roman to Egyptian. Strangely, African art seems not to have concerned him much. And of course he had no interest in the art of his day.<sup>109</sup>

På mange måter er nettopp dette den store forskjellen mellom Freud og Charcot, da førstnevnte ville vitenskapeliggjøre sin metode og sine teorier, mens sistnevnte endte opp med å fokusere på en mer spektakulær fremstilling. Freud ble med tiden også særdeles kritisk til hysteriet som lidelse. Men selv ikke Charcot var en forkjemper for hysteriet til sin død, etter hvert omtalte også han hysteriet som en nevrotisk lidelse, da hysteribegrepet ble for kontroversielt og belastende for lidelsens kredibilitet.<sup>110</sup> På tross av dette, er det mye

---

<sup>107</sup> Morris, "Louise Bourgeois", 42.

<sup>108</sup> Elaine Showalter, "Hysteria, Feminism and Gender", i *Hysteria Beyond Freud*, red. av Sander L. Gilman, Helen King, Roy Porter, G.S. Rousseau og Elaine Showalter (Berkeley: University of California Press, 1993), 312.

<sup>109</sup> Bourgeois, *Destruction of the Father, Reconstruction of the Father*, 187.

<sup>110</sup> Owen, *Hysteria, Hypnosis and Healing*, 58.

både i Bourgeois' verk, og også i hennes skriftlige tekster som peker mot Freud, og hele cellen i sin helhet kan representere viktige momenter i Freuds teorier. Selv om Freuds relevans etter mitt syn er noe mindre enn Charcots i fortolkningen av Bourgeois, er det elementer hos henne, ikke minst i det verket jeg her analyserer, der det er naturlig å trekke inn Freud.

Det elementet i verket jeg vil hevde peker direkte mot Freuds forståelse og forsøk på å kurere hysteriet, er pennehuset som står på sirkelsagen. Freud jobbet med hysteriet tidlig i sin karriere, i samarbeid med Josef Breuer, og var også selv student hos Charcot i 1885. Han begynte som så mange andre med å ta utgangspunkt i Charcots skjematiske fremstilling av det hysteriske anfallet, men i *The Psychoteraphy of Hysteria* fra 1893–1895 hadde Freud allerede begynt å skifte fokus. Han var spesielt interessert i de to mindre utagerende fasene, den emosjonelle fasen, *attitudes passionelles*, og den deliriske søvnen som ofte etterfulgte anfallet. Med tiden gikk han fullstendig bort fra Charcots kategorisering, og tok i stedet i bruk en radikalt annerledes metode. Fokuset ble flyttet fra å observere til å lytte til pasientene. Freud ønsket å fortolke lidelsen ut ifra hysterikernes egne uttalelser, og ikke de visuelle kroppslige manifestasjonene. Freuds såkalte «snakkekur», den rensende samtale som terapi, var født.<sup>111</sup>

Freuds kanskje mest kjente hysteriske kasushistorie, og også en av verdens mest berømte pasienthistorier generelt, er historien om «Dora»<sup>112</sup> som presenteres i verket *Bruddstykke av en hysterianalyse* fra 1905. Det blir sagt at psykoanalysen delvis ble kreert med denne analysen som bakgrunn, siden Freud så seg nødt til å utvikle en ny metode for å få bukt med det uhåndgripelige hysteriet. Det mest påfallende med *Bruddstykke av en hysterianalyse*, er at verket forteller en pasienthistorie der behandlingen aldri ble avsluttet, noe Freud selv også kommenterer. Dora brøt ut av analysen etter tre måneder, før Freud fikk fullført den, så man får som tittelen avslører, bare et fragment av en analyse som ikke endte med å kurere pasienten.<sup>113</sup>

---

<sup>111</sup> Sigmund Freud og Josef Breuer, "Studies on Hysteria", i *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, 2 bd. (London: Vintage, 2001), xi.

<sup>112</sup> Senere identifisert som Ida Bauer.

<sup>113</sup> Sigmund Freud, *Bruddstykke av en hysterianalyse*, overs. av Eivind Tjønneland (Oslo: Cappelen Akademisk Forlag, 2007), 7-14.

Innledningsvis beskriver Freud hva han antar er bakgrunnen for hysteriet, og i hans oppfatning er hysteriet forårsaket av «... de sykes intime psykoseksuelle liv, og de hysteriske symptomene er uttrykk for deres hemmeligste fortrenkte ønsker.»<sup>114</sup> For å komme til bunns i lidelsen må man rett og slett avsløre disse intime hemmelighetene.

Det er også verdt å merke seg at analysen fant sted samme år som han hadde publisert *Drømmetydning*.<sup>115</sup> Drømmen ble etter hvert nøkkelen til deler av hysteriets opprinnelse for Freud, noe hans interesse for den deliriske søvnen også kan peke mot. Drømmen har for Freud en mulighet til å fortelle noe om pasientens indre sjeleliv, spesielt det pasienten selv har problemer med å uttrykke. I sentrum av Freuds kur står samtalen, og han starter analysen ved å forsøke å kartlegge både livs- og sykdomshistorien. Det at pasienten ofte ikke makter å redegjøre for dette på en tilstrekkelig måte, ser Freud som et karaktertrekk for den nevrotiske lidelsen.<sup>116</sup>

For å fylle disse hullene i pasientens historie, tyr Freud til analyse av pasientenes drømmer, noe som også var tilfellet i analysen av Dora. Freud går til tider langt i å trekke ut en seksuell bakenforliggende årsak i drømmene, og et eksempel er hvordan et smykkeskrin tolkes som et symbol på kvinnens underliv. Freud mener at pasienten holder tilbake informasjon av skambelagt art, og det er denne han vil hente ut av drømmen. I Doras tilfelle mener Freud at en særdeles skjellsettende opplevelse hadde utløst det hysteriske anfall, og som i Bourgeois' noe mytologiserte biografi, er ung seksualitet og foreldrenes utroskap i sentrum av historien. Bakgrunnen for Doras hysteri, ifølge Freud, var at familievennen K hadde prøvd å forføre henne da hun var fjorten. Dora følte at hun ble solgt til K av faren for Ks velviljes skyld, siden Doras far selv hadde innledet et forhold til fru K. Samtidens seksualmoral er noe man kan ha i mente når man leser de forskjellige kasushistoriene til Freud, da de generelt kan fremstå som særdeles spekulative i sin språkbruk. Et annet moment Freud trekker frem i analysen av Dora, er at hennes problemer også kan stamme fra det Freud antar er Doras begjær for Fru K. Et homoseksuelt begjær som en bakenforliggende årsak for hysteriet kunne muligens være en «tryggere» forklaringsmodell for legene, da man kunne bruke hysteriet som diagnose for å kategorisere og «luke ut» uproduktiv, utagerende og problematisk seksualitet.

---

<sup>114</sup> Freud, *Bruddstykket av en hysterianalyse*, 7-8.

<sup>115</sup> En tidlig tittel på verket var også *Drøm og Hysteri*. Tjønneland, "Etterord", 121.

<sup>116</sup> Freud, *Bruddstykket av en hysterianalyse*, 10.

Showalter har hevdet at Dora ble sendt til Freud først og fremst for at hun ikke skulle avsløre farens utroskap, siden hun ikke kunne regnes som tilregnelig om hun ble stemplet som hysterisk. Det var også viktig å få kureret hennes *petit hystérie*, så hun igjen kunne bli den småborgerlige kvinnen hun var født til å være.<sup>117</sup> Denne analysen har i etterkant blitt fremhevet både som et genialt stykke analyseskunst, men også som et eksempel på Freud og psykoanalysens patriarkalske undertrykking av kvinner. Disse motstridende lesningene henger sammen med hvem man som leser velger å identifisere seg med, og forklarer også hvordan ideen om flukten inn i hysteriet kan forekomme som noe positivt snarere enn negativt. Showalter påpeker hvordan særlig Freuds hysteridiskurs har befestet kvinnen som hysterisk, og mener at han tok utgangspunkt i allerede etablerte kulturelle myter om feminitet og maskulinitet da han former sin fortolkning av hysteriet.<sup>118</sup>

Min påstand om at pennehuset skal konnotere Freuds snakkekur i Bourgeois verk, sannsynliggjøres når man ser flere av elementene i verket i lys av hverandre. Det har for eksempel blitt påpekt at det kan se ut som Bourgeois nærmest har mutilert kroppen i rommet med sirkelsagen, når hun velger å sidestille en kropp uten hoder og armer med en sirkelsag. Å være hodeløs kan i denne sammenhengen peke videre mot hvordan enkelte hysteriske pasienter fysisk og psykisk mistet evnen til å prate under sine hysteriske utbrudd, i tillegg til at det å være hysterisk i seg selv vitner om at hodet ikke lenger har kontroll over kroppen. Den terapeutiske samtalen ble av Freud også ofte brukt for å få språket «ut» av pasientene igjen, og et vanlig tegn på hysteri var nettopp språkproblemer og at pasienten kunne føle at språket satt fast i halsen når de prøvde å snakke.

Pennen kan også konnotere makt i denne konteksten, og også innenfor medisinen, da en penn kan være et maktreddskap, i Freuds samtid spesielt et maskulint maktreddskap, til å kategorisere og klassifisere. Et pennestrøk har makt til å friskmelde, men det kan også underskrive og kategorisere pasienten som abnormal i samfunnets øyne. Pennen er et maktreddskap i forholdet mellom pasient og lege, og som Roy Porter påpeker, var det nittende århundre hysteriets gullalder fordi det var da legens moralske tilstedeværelse ble normativt i

---

<sup>117</sup> Freud, *Bruddstykket av en hysterianalyse*, 7-120; Showalter, "Hysteria, Feminism and Gender", 316-317.

<sup>118</sup> Showalter, *Hystories*, 44.

reguleringen av liv. Legen hadde ikke bare en helbredende rolle, han var også et normativt eksempel til etterfølgelse.<sup>119</sup>

Freuds snakkekur har også vært relevant for Bourgeois i hennes kunstnerskap. Bourgeois har hevdet flere ganger at hun aldri ble psykoanalyisert selv, men har samtidig også uttalt at psykoanalysen var hennes religion. Det ble bekreftet først etter hennes død at hun hadde gått jevnlig til psykoanalytiker Henry Lowenfeld gjennom mange år og over lengre perioder, og det ble også funnet flere bokser med tekster knyttet til dette. Bourgeois skrev ned sine drømmer og mange notater om psykoanalysen hun gjennomgikk, og disse tekstene var basis for utstillingen på Freud-museet våren 2012. At hun selv hadde lest både Freud, Klein og mange andre psykoanalytikere var allerede velkjent, men ikke det faktum at hun selv hadde vært igjennom intensive analyser. Bourgeois er i utgangspunktet ikke særlig vennlig innstilt ovenfor Freud, noe dette sitatet også peker mot: «What was Freud's mission in life? To know what women want. It is a joke. My answer to this is "what do *you* have to offer.»<sup>120</sup> Freud har selv svart på dette spørsmålet ved å hevde at en kunstner uansett ikke kan få noe ut av psykoanalysen, noe dette sitatet også påpeker: «Before the problem of the creative artist, psychoanalysis must lay down its arms.»<sup>121</sup> Verkene og tekstene til Bourgeois bærer preg av at psykoanalysen har vært viktig, og man kan påstå at hennes kunstnerskap delvis fremstår som hennes egen form for snakkekur, om seg selv og sine minner.<sup>122</sup>

## De brutte narrativer: Cellen i sin helhet

Crone sammenligner cellenes fragmenterte karakter med hvordan Rodin lagde tilsynelatende halvferdige skulpturer, tidvis med flere titler, på slutten av 1800-tallet. Betrakteren må selv velge hva som skulle vektlegges i en fortolkning, da de forskjellige titlene ikke vil gi et enhetlig svar på hva de skulle forestille. Man må fylle inn de tvetydige tomrommene med allusjoner, noe som åpner opp for fortolkninger med subjektive og undersøkende utgangspunkt. Dette kan ifølge Crone være et brudd med ideen om mimesis. Betrakterens møte med verket kan forstås som en dialog, siden verkets fragmenterte karakter tvinger

---

<sup>119</sup> Roy Porter, "The Body and the Mind, the Doctor and the Patient", i *Hysteria Beyond Freud*, red. av Sander L. Gilman, Helen King, Roy Porter, G.S. Rousseau og Elaine Showalter (Berkeley: University of California Press, 1993), 242; Freud og Breuer, "Studies on Hysteria", 24-25.

<sup>120</sup> Bourgeois, sitert i Morris, "Louise Bourgeois", 146.

<sup>121</sup> Freud, sitert i Christopher Turner, "Analysing Louise Bourgeois: Art, Therapy and Freud", *The Guardian* 06.04.2012, <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2012/apr/06/louise-bourgeois-freud> (oppsøkt 12.06.2012)

<sup>122</sup> Mitchell, "The Sublime Jealousy of Louise Bourgeois", 47-52; Kuspit, "Symbolizing Loss and Conflict", 129-142.

betrakteren til å selv fullføre verket mentalt. I motsetning til antikkens skulpturer, hvor tidens tann har gjort sitt innhugg, ble den fragmenterte skulpturen her konstruert med overlegg.<sup>123</sup>

Dette brutte narrativet kan også speiles i Foucaults tanker om at det fra opplysningstiden har vært en brutt dialog mellom det rasjonelle mennesket og de irrasjonelle, i dette tilfellet de som led av forskjellige mentale lidelser.

In the serene world of mental illness, modern man no longer communicates with the madman, on one hand, the man of reason delegates the physician to madness, thereby authorizing a relation only through the abstract universality of disease; on the other, the man of madness communicates with society only by the intermediary of an equally abstract reason which is order, physical and moral constraint, the anonymous pressure of the group, the requirements of conformity. (...) the constitution of madness as a mental illness, at the end of the eighteenth century, affords the evidence of a broken dialogue (...) The language of psychiatry, which is a monologue of reason about madness, has been established only on the basis of such a silence.<sup>124</sup>

*Cell (Arch of Hysteria)* fremstår som nettopp dette, som en brutt dialog, et brutt narrativ.

Freud prøvde som nevnt å fylle inn de brutte narrativ med pasientenes drømmer. Dette kan man også lese i Foucaults sitat, i forbindelse med hvordan mentale lidelser har fremstått som en monolog fra psykiatrien. Freud bestemte hva som skulle være vesentlig i pasientens egen fortelling, som en monolog fra fornuften over ufornuften, hvor den ene parten ikke egentlig kom til orde. Bourgeois' verk stiller for meg flere spørsmål enn jeg får svar, og for å forstå det bedre så kan man velge å grave mer i dybden, nærlese verket del for del for å se om historien blir klarere. Det med å grave dypere speiler også hvordan både Freud og Foucault brukte arkeologi som metafor for sine metoder, det holder ikke å bare se på det ytre, det rent visuelle. Man må grave dypere og dypere ned for å finne bevis, og dette er jo også sentralt i Bourgeois' kunstnerskap, siden hun selv brukte aktivt det å grave i traumatiske opplevelser som en bakenforliggende metode for sine verk.

*The Cells* represent different types of pain: the physical, the emotional and psychological, and the mental and intellectual. When does the emotional become physical? When does the physical become emotional: It's a circle going around and around. Pain can begin at any point and turn in either direction.

Each Cell deals with fear. Fear is pain. Often it is not perceived as pain, because it is always disguising itself.

Each Cell deals with the pleasure of the voyeur, the thrill of looking and being looked at.<sup>125</sup>

---

<sup>123</sup> Crone og Schaesberg, *Louise Bourgeois*, 71-76.

<sup>124</sup> Foucault, *Madness and Civilization*, xii.

<sup>125</sup> Crone og Schaesberg, *Louise Bourgeois*, 81.

For Bourgeois representerer cellene i utgangspunktet smerte og frykt, noe som står i kontrast med gleden og nytelsen en hysterisk bue kan representere for henne. Denne ambivalente forståelsen av hysteriet kan hevdes å være sentral i Bourgeois' verk med hysteri som tematikk, noe jeg går nærmere inn på i neste kapittel. Men først skal jeg avslutningsvis se på det siste aspektet Bourgeois knytter til cellene, at de er voyeuristiske av natur. Det å se og betrakte har blitt en rød tråd for meg i denne avhandlingen, og Bourgeois påpeker også selv hvor viktig blikket har vært for utformingen av cellene. Dette fokuset på voyeurisme knytter delvis både Charcot og Freuds diskurser sammen, om enn på to forskjellige måter. For Charcot var, som ofte påpekt, den visuelle representasjonen et sentralt element i hans hysteridiskurs. For Freud var ikke dette viktig, men han har skrevet om voyeurisme i et psykoanalytisk perspektiv.

Som betrakter blir man voyeuristisk i sitt møte med de forskjellige cellene, siden man bare får se en liten bit av interiøret av gangen. De er tiltrekkende i sin hemmelighetsfullhet, og man ender opp med å spionere gjennom Bourgeois' arkitektur rundt objektene i interiøret for å få en idé om hva verket inneholder. Filmteoretiker Laura Mulvey og hennes teori om visuell nytelse og «the male gaze», det mannlige blikk, kan her være et moment. Mulvey baserer seg i sin tekst både på Freud og Lacans psykoanalytiske teorier, men det er Freuds skopofili, eller synsdrift, som er mest relevant her. Skopofili handler om den nytelsen man, i Mulveys lesning av Freud, får ved å iaktta og bli iaktatt, og hvordan et kontrollerende og nysgjerrig blikk gjør andre mennesker til objekter. Et eksempel Freud trekker frem er «barns voyeuristiske aktiviteter og deres begjær etter å iaktta og skaffe seg viten om det private og forbudte.»<sup>126</sup> Denne nysgjerrigheten blir ifølge Freud ikke borte med alderen, men fortsetter å eksistere som et slags erotisk grunnlag for nytelsen man får ved å se og observere.<sup>127</sup> Det som peker mot dette i Bourgeois' celler, er hvordan man må benytte seg av denne spioneringen som betrakter i sin møte med verket. *Cell (Arch of Hysteria)* er en av de mest innelukkede cellene i *Cells*, med sine høye og lite transparente vegger, noe som sannsynligvis gjør verket enda mer forlokkende å titte inn i. Man kan dermed anta at man i et møte med verket inntar barnets rolle, men at man kan få Charcots og hans tilhøreres posisjon når man går inn i labyrinten og møter hysterikeren i aksjon.

---

<sup>126</sup> Laura Mulvey, "Visuell nytelse og narrativ film", i *Filmteori: En antologi*, red. av Hallvard J. Fossheim (Oslo: Pax Forlag, 1999), 172.

<sup>127</sup> Ibid., 169-173.

Cellen har her blitt forsøkt nærlest i lys av to spesifikke hysteridiskurser, og man kan si at skillet mellom dem markerte et paradigmeskifte i hysteriets historie. På den ene siden har man teksten og sengen med hysterikeren som kan konnotere Charcots forestilling, hvor forholdet mellom pasient og lege var sentralt, i tillegg til at sengen kan konnotere hvilekuren. Pennehuset kan peke mer mot Freuds snakkekur, som også har vært en viktig del av Bourgeois' eget liv og virke. I tillegg har man alle delene satt sammen, som peker mot Freuds tanker rundt brutte narrativ, og hvordan man selv må fylle tomrommene med en historie som fremstår som signifikant. Det å se er også et viktig moment, siden cellene i seg selv inviterer til et nysgjerrig og undersøkende blikk som leter etter verkets mening. Både Freud og Charcot fremstår i min lesning som sentrale, siden verket nærmest kan forstås som en illustrasjon på forskjellige momenter fra hysteriets historie, i tillegg til at det er en underliggende kritikk som vil bli mer sentral senere i avhandlingen. Bourgeois har selv sagt at «the gaze is much more important than words.»<sup>128</sup>, og dette er et moment jeg vil undersøke nærmere i neste kapittel. Fortolkningen av strukturen rundt kroppen i *Cell (Arch of Hysteria)* er en viktig del av min analyse, siden man med basis i den kan anta at Bourgeois hadde inngående kjennskap til hysteriets historie. Berøringspunktene som oppstår mellom Freuds og Charcots diskurser og Bourgeois' konkrete kunstverk, er relevante når jeg nå skal ta tak i det som både er i sentrum av verket, og sentralt i hysteridiskursen; den hysteriske kroppen som tegn.

---

<sup>128</sup> Kuspit, "Symbolizing Loss and Conflict", 133.



## V. *Arch of Hysteria* (1993-2004): Den hysteriske kroppen i fokus

Med fotografiets inntog i medisinen kunne man for første gang dokumentere hele sykdomsforløp og symptomer på en måte som fremsto som mer virkelig enn tegninger og annen dokumentasjon. Som nevnt tidligere var fotografiet spesielt viktig i Charcots hysteridiskurs, da det er mulig å hevde at den nøyaktige kartleggingen av anfallet med fotografi også var med på å legitimere at lidelsen faktisk eksisterte. Dette kapittelet er det tredje stadiet i min fortolkningsramme, og den hysteriske kroppen i seg selv er eksplisitt i fokus. Den hysteriske kroppen var det naturlige midtpunktet i hysteriets historie, og det kan se ut som om kroppen alene også ble viktigere for Bourgeois. Skulpturen i *Cell (Arch of Hysteria)* står i den tidligere nevnte *arc-de-cercle* og i det påfølgende sitatet beskriver Charcot nettopp denne fasen i det hysteriske anfall:

The patient suddenly falls to the ground, with a shrill cry; loss of consciousness is complete. The tetanic rigidity of all her members, which generally inaugurates the scene, is carried to a high degree; the body is forcibly bent backwards, the abdomen is prominent, greatly distended, and very resisting.<sup>129</sup>

Buen er et av hysteriets mest karakteristiske emblemer og Bourgeois' skulpturer har også mye til felles med dokumentasjonen av denne buen i fotografier og tegninger. I dette kapittelet vil jeg utforske fellesnevnerne som oppstår mellom Bourgeois' skulpturer og den visuelle representasjonen av hysteriet, og i tillegg se på Bourgeois' representasjon av kjønn. Jeg vil hevde at nettopp hennes noe ambivalente forhold til representasjonen av kjønn i hysteri-verkene, kan være et utgangspunkt for å problematisere både Freud og Charcots diskurser. I tillegg speiler flere av skulpturene et fenomen Charcot forsket mye på; muligheten for hysterikeren som mann.

I en kunsthistorisk kontekst har *Cell (Arch of Hysteria)* blitt omtalt under samlebetegnelsen "Childhood Cells" av kunsthistoriker Marie-Laure Bernadac. I flere av cellene er det typiske objekter som kan konnotere viktige elementer fra Bourgeois' barndom, og flere av dem har også ganske eksplisitte koblinger. *Cell (Arch of Hysteria)* leser Bernadac som en treenighet mellom kjærlighetserklæringen på sengen, muligheten for avstraffelse som sirkelsagen representerer, og blandingen av glede og lidelse som kroppen i cellen representerer; til sammen utgjør alle disse elementene en kommentar over det som er tabubelagt. Bernadac

---

<sup>129</sup> Charcot, sitert i Gilman, "The Image of the Hysteric", 345.

omtaler verket som en syntese over et hengivent forhold, hvor det kvinnelige og det mannlige opptrer likeverdig, representert ved den maskuline kroppen som inntar det hun hevder er en feminin posisjon, den hysteriske bue. Bernadac har et poeng med at verket har en dualistisk fremtoning når det kommer til kjønn, og kroppen i *Cell (Arch of Hysteria)* er som nevnt androgyn i sitt uttrykk.<sup>130</sup>

Bernadac trekker frem fremtoningen til *Cell (Arch of Hysteria)* som ulik alle de andre cellene, da man i dette verket må gå igjennom en korridor konstruert av de høye veggene for å kunne se hva rommet skjuler. Hun hevder at dette labyrintiske systemet gir verket et ekstra overraskelsesmoment, spesielt i forbindelse med sirkelsagen og den hysteriske kroppen. Verket får et voldelig aspekt når det første man ser når man entrer verket, er sirkelsagen som nærmest er klar til å lemleste den hysteriske kroppen. (Fig. 2) Enkelte har tolket denne lemlestingen som en hevn fra Bourgeois side, at hun gjør den androgyne mannlige kroppen passiv som en kommentar til den sedvanlige aktiv/passiv dikotomien som er tilskrevet kjønnene. Sirkelsagen kan også peke mot den industrielle revolusjon, som igjen kan peke mot hvordan den nye industrien for Charcot var en utløsende faktor i det til nå mindre tematiserte mannlige hysteriet. Hysteriet er ofte forankret i hvordan det feminine, kvinnelighet og kvinner i seg selv ble representert og fremstilt, og mannens plassering innenfor den hysteriske diskurs kan muligens fremstå som forvirrende. Svaret ligger i Charcots spesifikke ønske om å vitenskapeliggjøre lidelsen ved å gjøre den mer universell. Det eksisterer fotografier av hysteriske menn, men de har aldri hatt samme posisjon som fotografiene fra *Iconographie Photographique*, den ikonografiske dokumentasjonen av hysteriske kvinnelige pasienter på Salpêtrière. Og det er her kjernen i min avhandling kommer i fokus, i forbindelse med hvordan Bourgeois både har representert og skapt en ambivalens med sin fremstilling av hysteriets kjønnsaspekt, som på mange måter speiler ambivalensen som også var tilstede i hysteriets egen gullalder. Hvordan står kroppen *Cell (Arch of Hysteria)* i forhold til de andre verkene Louise Bourgeois har laget under samlebetegnelsen *Arch of Hysteria*?

---

<sup>130</sup> Marie-Laure Bernadac, red., "Sculpting Emotion", i *Flammarion Contemporary: Louise Bourgeois* (Paris: Flammarion, 2006), 142-144.

## ***Arch of Hysteria* (1993-2004)**

I *Arch of Hysteria* fra 1993 er det ikke lenger noen celle eller rom som omslutter kroppen. Skulpturen er fortsatt laget av bronse, denne gangen med en mer blankpolert patina, og hodet er heller ikke til stede i dette verket. Ved første øyekast fremstår ikke dette som en tradisjonell *arc-de-cercle*, siden buen i kroppen nesten går i en full sirkel. En annen forskjell mellom dette og *Cell (Arch of Hysteria)*, er hvordan dette verket henger fra taket i en vaier, og ikke blir fremvist på en seng. Vaieren er festet omtrent rett ovenfor genitaliene og kroppen buer seg fra dette punktet på en relativt rigid måte, samtidig som det kan se ut som om det er en kropp fryst i et fritt fall. Man kan anta at Bourgeois etter hvert så på cellen som overflødig siden hun mener at kroppen har en mulighet til å være en celle i seg selv, i det hun omtaler som en blanding av smerte og nytelse.<sup>131</sup> Dette peker mot muligheten man hadde til å flykte inn i kroppen med hysteriet, og delvis også til hvordan de største hysteriske anfallene kunne fremstå for de som observerte. Ved å ta vekk cellen får man også andre måter å møte verket på, Nå er det mulighet til å gå rundt og også være under verket.<sup>132</sup> *Arch of Hysteria* fra 1993 fremstår som en annerledes *arc-de-cercle*, men det finnes allikevel tegninger hos Richer som også har kroppen fremvist i en like ekstrem bue. (Fig. 9) Både Richers bue og Bourgeois' skulptur har samme anspenthet i sin fremstilling.

*Arch of Hysteria* fra 2000 skiller seg markant fra de to andre verkene på flere måter. Igjen møter vi den suspenderte kroppen med en vaier festet i mageregionen, men denne gangen er skulpturen laget i grovt sammentråklet rosa stoff. Det ser ut som om skulpturen har blitt opphakkert og sydd sammen igjen som en slags filledukke, og det er ikke lenger noen tydelig *arc-de-cercle* å spore i verket. Det som etablerer dette verket som en versjon av den hysteriske bue, er tittelen. Dette verket er også det av de tre førstnevnte med klareste kjønnskarakteristika, med sine fyldige former og bryster. De umiddelbare forskjellene i disse tre verkene vil sannsynligvis gi tydelige konnotasjoner til en betrakter. Konnotasjonene har en mulighet til å være stereotypiserende, da forskjellene mellom kvinner og menns kropper har vært knyttet til markant forskjellige karakteristikk i uminnelige tider. Mannens kropp og vesen blir gjerne forstått som hard, ugjennomtrengelig, aktiv og fornuftsbasert i

---

<sup>131</sup> Se sitat s. 37.

<sup>132</sup> Vaieren gir verket en mulighet til å snurre rundt. Det er ikke direkte en spiral som kan oppstå, men det at den kan snurre kan delvis assosieres til Foucaults evige spiraler av makt og nytelse. Noe annet som også peker mot dette, er at Bourgeois selv så på spiralen som en måte å ta kontroll. Dette er i alle tilfelle en mer subtil assosiasjon, om man skal sammenligne med repeteringen av *Je t'aime* fra cellen. Verket har også en mulighet for en sårbarhet i sin rigide fremtoning, når den snurrer ukontrollert rundt sin egen akse. Morris, "Louise Bourgeois", 279.

motsetning til kvinnen som er myk, passiv og følelsesbasert. Den rosa sammentråklete hysterikeren er ikke avrundet i sin form, og står i stor kontrast til den rigide buen *Arch of Hysteria* fra 1993 representerer. I tillegg er sistnevnte minimal i forhold til de to andre, og verkene er dermed diametrale i form, størrelse og materialbruk. Kroppen i cellen kan muligens fremstå som et mellomledd mellom de to sistnevnte, da den er relativt rigid og maskulin i sitt uttrykk, men allikevel ikke like ekstrem som kroppen som nesten går helt i sirkel.

Det hadde vært lett å hevde at Bourgeois konnoterer eksplisitte og kjønnsstereotypiske dikotomier med sin materialbruk, da hun bruker bronse med forskjellig patina når hun fremstiller det maskuline hysteriet, mens den kvinnelige hysteriker mer ligner på en filledokke. *Arch of Hysteria* (2004) snur kanskje ikke kjønnsdikotomiene direkte på hodet igjen, men de fire verkene fremstår som mindre polariserte når også denne versjonen av den hysteriske mann er fremstilt i stoff. Dette verket har også klarere kjønnskarakteristika, i likhet med den rosa, og er ikke like androgyn som versjonene i bronse. Den er allikevel forskjellig fra den rosa, siden den er fremstilt mer rigid, og formen blir også understreket av det stripe stoffet skulpturen er laget av.<sup>133</sup>

I foregående kapittel omtalte jeg så vidt hvordan legene kunne fremstå som normskapende i sin samtid, da de representerte en ideell maskulinitet, i tillegg til at de også var innehavere av muligheten til å kategorisere og kurere andre mennesker. Micale spekulerer i at nettopp dette, legene og deres granskende blikk, har vært sentralt for at den mannlige hysteriker nærmest har forsvunnet totalt fra hysteriets diskurs. De hysteriske mennene skulle vise seg å være vanskelige å tilpasse en lidelse som var så gjennomsyret av det kvinnelige i utgangspunktet, noe som sannsynligvis har ført til at myten om den hysteriske kvinne har blitt dyrket frem alene, nærmest som et spektakulært fenomen, i den kollektive bevissthet.

## Den hysteriske mann

Koblingen hysteri og maskulinitet er i utgangspunktet en ulogisk kombinasjon både etymologisk og konnotativt sett, da den hysteriske kvinne er et mye mer velkjent og etablert

---

<sup>133</sup> Et moment man kunne valgt å utforske videre her, er hvordan alle de mannlige kontra den kvinnelige skulpturen mangler vitale lemmer. I en psykoanalytisk fortolkning ville dette sannsynligvis fremstå som omvendt penismisunnelse, en kunstners hevn over tanken om at kvinnen i utgangspunktet mangler noe vesentlig.

symbol i kulturen. På Charcots tid var like fullt mannlige hysterikere en alminnelig del av institusjonenes befolkning. Charcot ble sett på som radikal av sin samtid da han argumenterte for å modernisere hysteriet ved å også inkludere menn i lidelsen. Dette var i utgangspunktet ikke nytt, men Charcot gikk bort ifra tidligere oppfatninger om hvem det mannlige hysteriet kunne bryte ut i. Før var den normale oppfatningen at hysteriet kun var mulig blant menn tilhørende den dekadente overklassen, spesielt i homofile og/eller effeminerte menn. Charcots typiske kasus var derimot en robust type med arbeiderbakgrunn, og han jobbet enten innenfor den nye mekaniserte industrien, med jordbruk eller bedrev andre tradisjonelle håndverk. Charcot ville i utgangspunktet ikke stigmatisere disse mennene som effeminerte, og dette var et av hans mer originale bidrag til teoriene rundt mannlig hysteri.<sup>134</sup>

One is willing to concede that a young, effeminate man may, after indulging excessive behaviour, suffering heartache, or experiencing deep emotions, exhibit several hysterical phenomena; but that a manly artisan, solid, unemotional, a railway engineer, for example, might, following a railway accident, a collision, a derailling, become hysteric, the same way as a woman – this, it appears, surpasses the imagination.<sup>135</sup>

Dette kan ved første øyekast fremstå som radikalt, siden hysteriet var en såpass kjønn og problematisk lidelse allerede da. Om man ser litt nærmere på Charcots teorier rundt sykdommens opprinnelse i menn, så er man raskt tilbake til en mer standardisert og kjønnsstereotypisk forståelse. At hysteriet hadde et antatt arvelig utgangspunkt har vært nevnt før, men det må utdypes nærmere her. Uavhengig av om hysteriet kunne manifestere seg både i menn og kvinner, var det i alle tilfelle et antatt matrilineært utgangspunkt. Mannens hysteri var arvet fra hans mor. Det var også en forskjell i hvordan det hysteriske anfallet kunne utløses. I en kvinne var det antatt latent, mens en mann måtte ha en form for ytre påvirkning før et utbrudd var et faktum. Denne ytre påvirkningen stammet eksempelvis fra dramatiske hendelser knyttet til pasientens arbeid, og andre triggere kunne være alkoholmisbruk, utstrakt onani og store emosjonelle påkjenninger fra traumatiske opplevelser i det moderne samfunn. Dette vitner om at hysteriet nå kunne stamme fra overdrevent feminine eller maskuline anlegg i den biologiske kroppen.<sup>136</sup>

Språket fikk også en sentral posisjon i diskursen. Når lidelsen ble diagnostisert hos menn, ble det ofte brukt andre begreper enn bare hysteri, og som Bondevik påpeker har dette vært tilfelle fra gammelt av og ikke bare rundt forrige århundreskifte. Hysteriet fremstår i disse

<sup>134</sup> Micale, *Hysterical Men*, 117-161; Showalter, "Hysteria, Feminism and Gender", 308.

<sup>135</sup> Charcot, sitert i Showalter, "Hysteria, Feminism and Gender", 308-309.

<sup>136</sup> Micale, *Hysterical Men*, 117-161.

tilfellene som et todelt begrepspar. Under renessansen var det eksempelvis hysteri og melankoli og på 1600/1700-tallet var det hysteri og hypokondri. I gullalderen gikk det ofte i hysteri og nevrasteni, og så hysteri og granatsjokk/angstnevrose etter første verdenskrig. Denne bruken av flere begreper om samme symptomer, som også i dag er vanlig innenfor psykologien, vitner sannsynligvis om det problematiske i samtiden ved å diagnostisere menn med en tidligere antatt kvinnesykdom. Hvorfor hysteriet og det kvinnelige fortsatt har en såpass sterk lingvistisk sammenkobling understrekes, når man ser at det mannlige stort sett har blitt definert med andre begreper. Dette har også aktivt vært med på å legitimere en sterk kjønnsdeling selv innenfor en i utgangspunktet særdeles kjønnnet diagnose.<sup>137</sup>

Språket som ble brukt for å beskrive det mannlige hysteriske anfallet var ifølge Showalter også diametralt i forhold til hvordan man brukte språket for å kategorisere det kvinnelige. Charcot mente at det mannlige hysteriske anfallet både var større og mer utagerende og akrobatisk i sitt uttrykk, spesielt fasen hvor kroppen går inn i forvridde kramper. Det mannlige anfallet var sett på som mer aggressivt og atletisk mens kvinnene ble omtalt som mer spirituelle og teatraliske av natur. En annen forskjell, var også hvordan de kvinnelige hysterikerne fremsto med en «(...) brilliant and sparkling condition of mind, which the exclusive study of hysteria in the female has accustomed us generally to consider as a speciality of individuals affected with this *grand* neurosis.»<sup>138</sup> Dette stod ifølge Charcot i sterk kontrast til hysteriet i mennene fra arbeiderklassen, da de hovedsakelig ble melankolske. Så selv om mannen også kunne være en hysteriker, så var det på helt andre premisser enn for kvinnene.<sup>139</sup> Den hysteriske mann fremstår allikevel som et problem, han passer ikke inn i hysteridiskursen, og heller ikke inn i sin samtids rådende maskulinitetsidealer.

## Mottypen

«With the *Arch of Hysteria*, I thought I could become a Charcot and make a beautiful young man exhibit himself in *torsade*»<sup>140</sup> er en av Bourgeois uttalelser knyttet til verket, som jeg mener åpner opp en mulighet for utvidet fortolkning av hennes representasjon av kjønn. *Torsade* betyr blant annet snodd, tvunnet, forvridd, skjev, kroket og vanskapt. For meg

---

<sup>137</sup> Bondevik, "Bruddstykker av en hysterianalyse", 22-28.

<sup>138</sup> Charcot og Marie, "Hysteria mainly Hystero-Epilepsy", 639.

<sup>139</sup> Showalter, "Hysteria, Feminism and Gender", 313; Showalter, *Hystories*, 62-77.

<sup>140</sup> Morris, "Louise Bourgeois", 42. Bourgeois' kursivering.

fremstår ordet *torsade* som et ambivalent tegn, da det på fransk kan tolkes på flere måter ut ifra konteksten det står i. Man kan anta at Bourgeois i utgangspunktet har ment noe i retning snodd eller tvunnet, og altså refererer til formen kroppen inntar. Om man oversetter det med vanskapt, så er det mulig å assosiere det til hvordan samfunnet så den hysteriske mann. Det er påfallende at Charcot var villig til å modernisere hysteriet ved å inkludere menn, samtidig som han også holdt sin egen sosiale klasse, borgerskapet, i stor grad utenfor diagnosen.<sup>141</sup>

George L. Mosse mener at rådende maskulinitetsidealer historisk sett konsentreres rundt såkalte mottyper. Rundt forrige århundreskifte var det rådende maskulinitetsidealet sentrert rundt den hvite og borgerlige heteroseksuelle mann, som også var innehaver av de viktigste maktposisjonene. Denne posisjonen, som fremsto som det ypperste politisk, moralsk og sosialt, legitimeres som normen av mottypene, menn av andre nasjonaliteter eller seksualiteter som ikke var innehavere av samme mulighet til å skaffe seg makt. Dette skillet mellom oss og dem er for Mosse et sentralt moment i konstruksjonen av nasjonalstatene. På denne tiden var også kropp og fysiognomi et viktig element for å underbygge maskulinitetsidealet, da man måtte ha en sterk og perfekt kropp, både psykisk og fysisk, for å kunne uttrykke korrekt maskulinitet. Denne stereotypien, av Mosse forstått mer som et standardisert mentalt bilde enn noe negativt, blir både bevisst og underbevisst forsterket av mottypene som vil være dennes rake motsetning. Seksualitet og hva som ble regnet som normalt og unormalt var også med på å konstruere disse normative forestillingene i den kollektive bevissthet, hvor det å være heteroseksuell har blitt såkalt heteronormativt.<sup>142</sup>

Den hysteriske mann vil dermed, ifølge Mosse sin modell, være utelatt fra det dominerende maskulinitetsidealet. Han vil kategoriseres som en mottype siden kroppen ikke kan sees i lys av maskulinitetsidealet når den er hysterisk. Begreper som degenerert og effeminert ble også popularisert på denne tiden, noe som åpenbarer seg i språkbruken man har i ikonografiene til Charcot. Ideen om at kroppens indre sjeleliv kom til uttrykk i fysikken var som tidligere nevnt et viktig moment. Hvis det ytre ikke er harmonisk, var det antatt at det også var noe galt mentalt sett. Samfunnet ble sett på som mer sunt og friskt når kvinner og menn fulgte sin strenge kjønnsstereotyper, og avvik ble kategorisert og dokumentert så man kunne få en forståelse av hvordan man ikke skulle være. Dette var på mange måter funksjonen Charcots

---

<sup>141</sup> Micale, *Hysterical Men*, 208.

<sup>142</sup> George L. Mosse, *The Image of Man: Creation of Modern Masculinity* (New York: Oxford University Press, 1996), 3-84.

ikonografier fikk, selv om han i utgangspunktet ønsket at de bare skulle kartlegge og bevise hysteriets eksistens som lidelse. De ble avvikets ikoniske indeks.<sup>143</sup>

Stigmatisering av forskjellige grupperinger i nasjonen var ikke uvanlig, og allerede på slutten av 1700-tallet var flere «typer» kategorisert. Alt fra hermafroditter og homofile til jøder og mørkhudede ble skilt ut, og skillene mellom oss og dem, det normale og det anormale var i fokus. I begynnelsen var hysterikeren i særstilling ifølge kulturhistoriker G.S. Rousseau og historiker Roy Porter, siden stigmatiseringen av hysterikeren, spesielt i hysteriets storhetstid, var både mer uttalt, men også mer unnvikende enn andre stigmatiseringer, som et ledd i nasjonsbyggingen man bedrev på denne tiden. «The label *hysteric* became a key encodement of difference and danger, not just in respect to nubile girls or frustrated widows, but in the larger evaluation of cultural, national, and racial characteristics at a time when nationalism was on the ascendency.»<sup>144</sup> Jeg ser dette som en mulig grunn til at den hysteriske kvinne ble en type, mer enn den hysteriske mann. En hvit arbeider egnet seg sannsynligvis ikke spesielt godt i en oss/dem dikotomi, da han ville ligne for mye på de som allerede var innehaver av makten.

Ironisk nok ble også Frankrike, hysteriets høyborg, nærmest fremstilt som en mottype til de andre nasjonene i Europa. De hadde ikke hatt samme form for nasjonsbygging som eksempelvis Storbritannia, Tyskland og Italia. Europeiske medier på denne tiden hevdet også at det bare var i Frankrike den mannlige hysteriker eksisterte, ergo var franskmenn stemplet som lettere hysteriske av natur. Ifølge Micale er ideen om den såkalte *Belle Époque* bare et glansbilde kreert av ettertiden, og ikke i samsvar med frykten enkelte franskmenn hadde for sin nasjon og sine maskulinitetsidealer i samtiden.<sup>145</sup>

## Hysteri som myte

Hysteriet fikk en viktig posisjon for medisinske storheter som Charcot, Freud, Breuer og Janet, og ble spesielt fremtredende i en tid hvor man ønsket å løse flere av eksistensens gåter som religiøs ekstase, seksuelle avvik, og selvsagt det største mysteriet av dem alle: kvinnen. Kanskje nettopp derfor var det lettest å forbigå Charcots hysteriske mann i stillhet når

---

<sup>143</sup> Mosse, *The Image of Man*, 3-84.

<sup>144</sup> G. S. Rousseau og Roy Porter, "Introduction: The Destinies of Hysteria", i *Hysteria Beyond Freud*, red. av Sander L. Gilman, Helen King, Roy Porter, G.S. Rousseau og Elaine Showalter. (Berkeley: University of California Press, 1993), xv.

<sup>145</sup> Micale, *Hysterical Men*, 167-170, 200-201.



Charcot selv gikk bort, da den mannlige hysterikeren forkludret en allerede diffus lidelse som i utgangspunktet var så forankret i det ene kjønn. Det var sannsynligvis også mer effektivt å konstruere mottyper som var radikalt annerledes makthaverne, i en tid hvor nasjonsbygging var viktig.<sup>146</sup>

En annen grunn til at det mannlige hysteriet var så skjult i etterkant, mener Micale henger sammen med et behov for å ha kontroll og opprettholde makt når hysteriet som diagnose mistet sin popularitet i det kollektive sinn. Han påpeker at homofobi kan ha vært en grunn til at den hysteriske mann ikke fikk fotfeste som en mottype i den kollektive bevissthet. Det å observere pasienter med et medisinsk blikk kunne synes problematisk når legene, som alle var menn, måtte betrakte andre menn med et blikk som var mer patriarkalsk og seksualiserende enn noe annet. I tillegg måtte dette blikket vendes innover i den mannlige fysikk som legene selv var innehavere av, noe Micale mener kunne fremstå som problematisk i seg selv.

The medical history of female hysteria is an account of how men in power have seen women – the story of a controlling, panoptic gaze of one sex onto the other (...) just as the male medical gaze on female hysteria repeatedly produced a sexualized discourse, so the specter of male physicians gazing with passionate intensity on other adult men in intimate emotional distress suggested an unacceptable homoerotic intimacy. Fear, vanity, and the drive for power are the underlying sentiments operating in this story.<sup>147</sup>

Georges Didi-Hubermans gjennomgang av begge fotoikonografiene i *Invention of Hysteria: Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtrière* er en omfattende historiografi om samspillet mellom medisin, fotografi og empiri sett i lys av hysteriets visuelle karakter. Didi-Huberman fokuserer spesielt på forholdet mellom pasient og lege, et forhold han beskriver som «... a relationship of desires, gazes and knowledge»<sup>148</sup> hvor den noe overdramatiserte og teatraliske diskursen til Charcot er i sentrum. Didi-Huberman definerer også hysteriet som en del av kunstens historie<sup>149</sup>, mer enn historien i seg selv. Han fremstår som relativt polemisk i sin tekst, og et antipsykiatrisk utgangspunkt kan antas å være en understrøm i denne boken. Psykiatriens patriarkalske maktmisbruk mot hysteriske kvinner er i sentrum, og Salpêtrière omtales som en *citta dolorosa*, et smertens Versailles. Han maler

---

<sup>146</sup> Porter, "The Body and the Mind, the Doctor and the Patient", 227.

<sup>147</sup> Micale, *Hysterical Men*, 281.

<sup>148</sup> Didi-Huberman, *Invention of Hysteria*, xi.

<sup>149</sup> Charcot prøvde også å forankre hysteriet i kunsten, og skrev et verk med Richer hvor de hevdet at det demoniske og okkulte i kunsten egentlig var arketyper på en hysteriker. Porter, "The Body and the Mind, the Doctor and the Patient", 231.

med bred pensel en historie hvor det kvinnelige hysteriet dyrkes frem av Charcot og hans menn, både som en undertrykkelsesmekanisme og som et spektakulært fenomen.<sup>150</sup>

A reciprocity of charm was instituted between physicians, with their insatiable desire for images of Hysteria, and hysterics, who willingly participated and actually raised the stakes through their increasingly theatricalized bodies. In this way, hysteria in the clinic became the spectacle, *the invention of hysteria*.<sup>151</sup>

Didi-Hubermans bok er regnet som en klassiker innenfor kulturstudier i Frankrike, og det er mulig å hevde at man via denne kan ha gjort Charcots bilder kjent for en ny generasjon. Charcots diskurs og Charcot selv belyses fra flere vinkler, og spesielt fotografiene i *Iconographie photographique* er i sentrum. Didi-Huberman går bak fasaden til Salpêtrière, og understreker eksempelvis hvordan bildene ble iscenesatt og dermed også produserte billedkonvensjoner i forbindelse med fotograferingen av de hysteriske, som senere ble typisk for fotograferingen av andre sinnslidende. Oppstillingen i fotostudioet var konsentrert rundt den tidligere nevnte sengen med sprinkler<sup>152</sup>, som jeg også har påpekt som nærmest en scene eller et podium for den hysteriske kroppen i forbindelse med Bourgeois' *Cell (Arch of Hysteria)*.

*Invention of Hysteria* er gjennomgående kritisk til Charcot, hans metoder og selvscenesettelser, men Didi-Huberman fortsetter også tradisjonen med det noe ensidige kjønnsfokus på hysterikerne. De hysteriske på Salpêtrière blir av Didi-Huberman forankret i en galskapsdiskurs, selv om hysteriet ikke i utgangspunktet er galskap. Han iscenesetter også Augustine nærmest som Charcots hovedverk, som mesterverket i Charcots hysteriske museum og fortsetter dermed etter mitt syn å underbygge myten om hysteriet som eksklusivt kvinnelig. Et moment Didi-Huberman for eksempel ikke omtaler i det hele tatt, er Albert Londes bilder fra 1885 av den hysteriske pasienten Guinin i aksjon. Over hele tolv bilder<sup>153</sup> (Fig. 12) dokumenteres det mer antatt akrobatiske mannlige hysteriske anfallet, og i forhold til de tidligere bildene av en hysteriker i aksjon, så fremstår disse som både mer dynamiske og også mer overbevisende. De minner delvis om Bourgeois' fremstilling av kroppen i *Cell (Arch of Hysteria)*, og kan fremstå som nærmest metonymisk koblet til denne siden ingen andre bilder av en hysteriker i aksjon har samme form for *arc-de-cercle*. *Arch of Hysteria* i

---

<sup>150</sup> Didi-Huberman, *Invention of Hysteria*, 3-28.

<sup>151</sup> Ibid., xi. Didi-Hubermans kursivering.

<sup>152</sup> Ibid., 46.

<sup>153</sup> Tatt med Londes kronofotografi apparat.

rosa stoff, ser derimot mer koblet ut til bildet av hysterikeren fra *Iconographie photographique*.<sup>154</sup>

Det er sannsynlig å anta at Didi-Huberman rett og slett ikke hadde kjennskap til fotografiene av Guinin, siden *Invention of Hysteria* ble gitt ut i 1982. Fotografiene ble funnet i kunstner Francis Bacons etterlatte papirer i 1992, ifølge Micalé, og stammet opprinnelig fra en liten utstillingskatalog fra 1982 i Paris. Den mannlige hysterikeren i aksjon er veldig aktiv i fotografiene, og man kan lure på om denne kroppen ser for sunn ut til å kunne fremstå som hysterisk nok. Fotografiene var ikke på trykk i *Nouvelle iconographie*, de nyeste billedkatalogene, og man kan spekulere i om de ikke har blitt brukt eller vist frem rett og slett fordi den mannlige hysteriker ikke ser degenerert nok ut, han ser derimot relativt sunn og frisk ut i sin akrobatiske fremtoning.<sup>155</sup>

Bourgeois' verk kan virke både influert av og som en direkte kopi av enkelte medisinske fotografier og illustrasjoner fra hysteriets såkalte storhetstid, samtidig som en direkte link ikke er verifiserbar. Forfatter Siri Hustvedt har hevdet i en artikkel at Bourgeois nok kjente til et bilde av en hysterisk mann i en *arc-de-cercle* på Charcots bibliotek, da skulpturene hennes skal minne om denne.<sup>156</sup> Dette strider i så fall imot Micalés påstand om at fotografiene til Londe ikke har var allment kjent før senere tid. Det som i alle tilfelle er et faktum, er at Bourgeois måte å portrettere hysteriet mer peker til et glemt symbol, den hysteriske bue, enn noe annet. Verket fortoner seg som en rebus, og man kan velge å gå dypere inn i historien rundt for å få svaret på hva man blir presentert for. Bourgeois selv har også kommet med mangfoldige kommentarer til *Cell (Arch of Hysteria)*, men som tidligere nevnt, er uttalelsene ganske selvmotsigende. Bourgeois ambivalens til ensidige fortolkninger av hennes verk kan tidvis virke som en gjennomtenkt strategi, da hennes uttalelser både kan styre, men også undergrave tolkninger.

## Louise Bourgeois' ambivalens

I attempt to represent the problem of ambivalence  
Refuge versus hiding from  
Running versus running from

---

<sup>154</sup> Jeg sammenligner her Fig. 4 med Fig. 11, og Fig. 1 med Fig. 13.

<sup>155</sup> Micalé, *Hysterical Men*, 216-227.

<sup>156</sup> Siri Hustvedt, "The Places That Scare You", *The Guardian*, 06.10.2007, <http://www.guardian.co.uk/books/2007/oct/06/art> (opp søkt 23.10.2011)

The law of the jungle is to kill or be killed<sup>157</sup>

Louise Bourgeois' uttalelse kan peke på at hun etterstreber en ambivalens i sine verk, at de ikke bare skal vise en vei. Den språklige tvetydigheten som også er et viktig moment i *Cells* vitner om denne dobbeltheten, med sine organiske og korrigerende konnotasjoner. I forbindelse med min avhandling så mener jeg denne ambivalensen kommer til uttrykk både i Bourgeois' uttalelser og også i hennes verk, og at hun på mange måter speiler det tvetydige som var en stor del av hysteriets diskurs. Hennes motvilje til å ta klare standpunkt kommer også frem i enkelte av hennes uttalelser knyttet til bruken av den hysteriske bue som ikonografi. Bourgeois fremstår ofte i intervjuer som en som ikke liker å bli satt i bås, og er generelt skeptisk når hun blir definert som en feministisk kunstner.<sup>158</sup>

There is no feminist esthetic. (sic) Absolutely not! There is a psychological content. But it is not because I'm a woman that I work the way I do. It is because of the experiences I have gone through. The women got together not because they had things in common but because they *lacked* things – they were treated the same way.<sup>159</sup>

Kunsten hennes kan leses feministisk, men har ikke nødvendigvis et kjønnsessensialistisk utgangspunktet. I dette utdraget fra et intervju med kunstneren Pat Steir<sup>160</sup>, blir Bourgeois eksplisitt spurt om hvorfor hun har en maskulin kropp som hysterisk, når den allmenne oppfatningen fokuserer på hysterikeren som kvinne.

*I was interested that the figure in Cell (Arch of Hysteria) (1992) is male. It is unusual, because the hysteric was always a woman.*

This goes back to *Precious Liquids*, because this is really about tension, the body. The fact that it is a man is not terribly important. It is a remark about the hysterical, and in the time of Jean Martin Charcot, any ill, any disease was attributed to hysteria, to be precise, and hysteria was attributed to women, which was absurd. This is all it means.

*So it's just a little feminist humour on the way. But I'm still curious about the hysteric as a man.*<sup>161</sup>

Steir trekker her konklusjonen at det er feministisk humor som er bakgrunnen for verket, noe Bourgeois selv heller ikke direkte avkrefter. I en samtale fra samme år med kunstkritiker Bernard Marcadé<sup>162</sup> er det tydelig at Bourgeois var kjent med at hysterikeren også kunne være mann. Bourgeois har i utgangspunktet svart på et mer generelt spørsmål om hva hun mener om forholdet mellom kunst, medisin og terapi.

It was in the same context that I became interested in the "arch of hysteria" of the period of Charcot and Gilles de la Tourette. Except that in my *Arch of Hysteria* (1992) it's not a hysterical woman – that's a nineteenth-century misconception – but a hysterical man.<sup>163</sup>

<sup>157</sup> Morris, "Louise Bourgeois", 38.

<sup>158</sup> Bourgeois, *Destruction of the Father, Reconstruction of the Father*, 93-99.

<sup>159</sup> Ibid., 220. Bourgeois' egen kursivering.

<sup>160</sup> Originalt publisert i *Artforum* 32, nr. 1 (1993): 86-87, 127.

<sup>161</sup> Bourgeois, *Destruction of the Father, Reconstruction of the Father*, 236.

<sup>162</sup> Utdrag fra en samtale i filmen *Louise Bourgeois*, av Camille Guichard fra 1993.

<sup>163</sup> Bourgeois, *Destruction of the Father, Reconstruction of the Father*, 249.

Man kan selvsagt tolke dette i retning av at Bourgeois ikke var klar over den hysteriske mann i Charcots hysteribegrep, siden hun ser på ideen om den hysteriske kvinne som en misforståelse av det nittende århundret. Det kan også vise til hvordan Freud med tiden forankret hysteriet mer tydelig i den kvinnelige fysikk og psyke med sine kasusstudier, og hvordan den hysteriske mannen ble borte fra diagnosen.

I flere tilfeller påpeker også Bourgeois at det er irrelevant at assistenten Jerry Gorovoy er modell for den mannlige hysterikeren uten hode og armer, skulpturens armer kan hentes frem om det er ønskelig, og hun går også imot påstander om at verket er en direkte representasjon av Charcots diskurs. "The use of Jerry as a model has nothing to do with Charcot's staging of hysteria, Jerry is not 'staged', he participates in a drama for two but is not participating in theater. It is psychodrama."<sup>164</sup> Dette virker noe selvmotsigende om vi ser tilbake til sitatet jeg brukte tidligere, hvor hun eksplisitt sier at hun ønsker å ha Charcots posisjon og få en vakker mann til å fremstå i en *torsade*.

Mitchell ser Bourgeois selv som en representasjon av hysterikeren, og spekulerer i om Bourgeois tematisering av mannlig hysteri er et ønske fra Bourgeois side om å få tak i det mer aggressive hysteriet, spesielt i forbindelse med den kunstneriske prosessen i seg selv. Ifølge Mitchell kunne dette hysteriet hos en mann bli kanalisert inn i kunsten, og dermed legitimeres, mens hysteri i en kvinne alltid ble patologisert. Ergo mener hun at ambivalensen til kjønn hos Bourgeois bunner ut i en misunnelse, en feministisk misunnelse mot den mannlige kunstner gjennom historien.<sup>165</sup> Bourgeois' eget sitat: «[The] male hysteric is useful to society whereas the woman hysteric [...] become[s] a liability.»<sup>166</sup> kan peke delvis mot denne fortolkningen, men igjen vil jeg påpeke tvetydigheten som et viktigere moment. Et annet sitat understreker også Bourgeois' egne tanker om det aggressive, som også vil gå imot Mitchells påstand: «depression is connected with my / father in the analytical situation – / the rage is connected with my / mother.»<sup>167</sup>

---

<sup>164</sup> Bourgeois sitert i Bernadac, "Sculpting Emotion", 142-144.

<sup>165</sup> Mitchell, "The Sublime Jealousy of Louise Bourgeois", 59-60.

<sup>166</sup> Bourgeois, sitert i Ibid., 59.

<sup>167</sup> Bourgeois, sitert i Elisabeth Bronfen, "Contending with the Father: Louise Bourgeois and Her Aesthetics of Reoperation", i *Louise Bourgeois: Return of the Repressed*, red. av Philip Larratt-Smith (London: Violette Editions, 2012), 106.

Pollock ser på Bourgeois nærmest som en historiografisk puslespill, og at hun selv er med på å strategisk utplassere brikkene i dette spillet.

'Louise Bourgeois' presents then a historiographical puzzle of an artist who enters the archive that becomes art history out of synchrony with the moments and practices through which the practice was formed. (...) This conflict becomes even more acute as we struggle over the 'body' the corpus that is 'Louise Bourgeois': and the struggle is one in which she has played her own strategic role luring art historians and critics to her work by tempting them with what previously eluded them: a story around which to emplot the work, a cause they could locate within her troubled self, a feminine self that is, for phallogentric society synonymous with hysteria, if not pathology.<sup>168</sup>

Det kan synes som at Bourgeois ønsker å ha to maktposisjoner samtidig. På den ene siden vil hun ha kontrollen Charcot fikk over sine hysterikere, altså hennes kontroll over sine kritikere og av resepsjonen av kunstnerskapet. Samtidig vil hun ikke at verkene bare skal ha en fortolkningsramme, når hun eksplisitt ber en betrakter om å fortolke med analogier og tankesprang av alle slag. Hun vil kontrollere betrakteren, men også la betrakteren selv møte verket. En gjensidig avhengighet var som påpekt essensielt innenfor hysteriets diskurser, og dette fremstår også som et viktig moment innenfor Bourgeois kunstnerskap.

Å lese Bourgeois utelukkende psykoanalytisk, kunsthistorisk, feministisk eller biografisk fremstår som mangelfullt når mange av verkene i seg selv i utgangspunktet er så ambivalente og fulle av doble betydninger. Ved å ta utgangspunkt i *Cell (Arch of Hysteria)* blir det også mulig å lese de forskjellige *Arch of Hysteria* som flertydige, selv om de i utgangspunktet kan gi spesifikke kjønnsstereotypiske konnotasjoner med sin form og materialbruk. Som jeg nå har forsøkt å belyse, er ikke nødvendigvis slutningen om hysteriets fremtoning som eksklusivt feminint selvsagt; det er bare den feminine versjonen som har blitt aktivt mytologisert i den kollektive bevissthet. Psykologihistoriker og -kritiker Thomas Szasz hevder at man kan konstatere at hysteriet faktisk aldri har eksistert, at det mer var et konstruert fenomen som senere har blitt mytologisert for psykiatriens æres skyld. Ifølge Szasz fant ikke Freud hysteriets hemmelighet; han var i stedet aktivt med på å fabrikere hysteriets mytologi.<sup>169</sup>

Barthes beskriver det mytiske språket som undertrykkerens språk. «The oppressed *makes* the world, he has only an active, transitive (political) language; the oppressor conserves it, his language is plenary, intransitive, gestural, theatrical: it is Myth.»<sup>170</sup> Det er mulig å tolke dette i

---

<sup>168</sup> Pollock, "Old Bones and Cocktail Dresses", 87.

<sup>169</sup> Porter, "The Body and the Mind, the Doctor and the Patient", 233-234. Szasz godtar bare lidelser som kan bevises, og som er organiske og kroppslig forankret av natur. En mulig kritikk av han er dermed at også dette er et for snevert utgangspunkt innenfor psykologien.

<sup>170</sup> Barthes, "Myth Today", 176. Barthes' kursivering.

lys av Freud, og hevde at Freud har besittet det mytiske språk i hvordan analysen av Dora sannsynligvis har vært essensiell i forbindelse med hvordan hysteriet har blitt udiskutabelt knyttet til kvinner. En myte blir ifølge Barthes naturalisert når den spres, noe som kan påpeke hvordan hysteriet har blitt forstått som kvinnelig i en kollektive bevissthet. Paris hadde en posisjon som avantgardistisk i hysteriets samtid, og hysteriet spredde seg fra Paris og videre ut i Europa. Her i Norge var hysteriet også en diagnose rundt forrige århundreskifte og de hadde flere mannlige hysteriske kasus på Gaustad.<sup>171</sup> Men allikevel virker den hysteriske mann malplassert i diskursen, både i hysteriets storhetstid og også i en feministisk fortolkning av denne, siden han er en ukjent faktor. Den hysteriske mann blir et problem, en gåte man som betrakter kan bli interessert i å løse. Dette er også et moment i min konklusjon, hvor jeg avslutningsvis i denne avhandlingen skal lese Bourgeois' fragmenterte celle i lys av Brouillets ikoniske maleri, og kommentere både deres likheter og fundamentale forskjeller. I tillegg vil jeg aktualisere min avhandling ved å fortelle om mitt siste møte med Louise Bourgeois' kunstnerskap, som passende nok fant sted i Freuds tidligere hjem i London.

---

<sup>171</sup> Se Hilde Bondevik, *Hysteri i Norge: Et sykdomsportrett* (Oslo: Unipub, 2009) og Bondevik, "Bruddstykker av en hysterianalyse", 22-28.

## VI: Oppsummerende tanker og konklusjon

Historien er hysterisk ifølge Roland Barthes, den kommer først til syne når den observeres på avstand.<sup>172</sup> Min avhandling – samt granskningen av hysteriets egen historie – har benyttet seg av denne avstanden, i et forsøk på å gå bak mytene og den spektakulære fremstillingen som har omkranset diskursen. Jeg mener at den hysteriske myten har vært en fruktbar inngang inn i Bourgeois' verk, da verkets uttrykk i seg selv ikke kan leses entydig. Som betrakter ender man opp med å stille flere spørsmål enn man får svar. Følelsen av å ikke umiddelbart forstå var også et moment for meg da jeg så den større retrospektive utstillingen på Guggenheim i 2008, noe som gjorde mitt første møte med Bourgeois' positivt, om enn noe forvirrende. Cellene fremsto som gåtefulle, som koder man måtte knekke. Et naturlig utgangspunkt hadde vært å bruke den omfattende katalogen til denne kodeknekkingen, da den var konstruert rundt Bourgeois' egendefinerte vokabular og sentrale momenter i hennes tematikk. Men når det gjelder *Cell (Arch of Hysteria)* så fremstår ikke katalogen som en god nok fasit, noe som kan virke ironisk siden katalogen er den dokumentasjonen av verket jeg har hatt tilgjengelig. Katalogen slår fast at Bourgeois' leker med kjønn når hun representerer hysterikeren som en mann, og hevder at Charcot utelukkende tok for seg hysteriske kvinner.<sup>173</sup> I forbindelse med min sidefordypning innenfor kjønnsstudier, var den hysteriske mann på dette tidspunktet presentert som et underbelyst fenomen, noe som i stor grad også er oversett i de forskjellige fortolkningene av Bourgeois' verk. Å undersøke muligheten for en annerledes fortolkning av Bourgeois' celler har vært mitt utgangspunkt for denne avhandlingen. Å definere cellene presist er imidlertid vanskelig, noe Crone og Schaesburg også påpeker.

Without wishing to ascribe to Louise Bourgeois's utterly this-worldly creations of the late twentieth century a numinous otherworldliness and to categorize them with labels like 'mystical', they nevertheless – silently – embody realms that resist exact definition, remaining paradoxical and ambiguous, mysterious and baffling, monstrous and dubious.<sup>174</sup>

Cellenes tvetydige karakter gjør dem interessante som analyseobjekt, og nettopp det at man ikke klarer å slutte å stille spørsmål til *Cell (Arch of Hysteria)* og dennes representasjon av hysteriet, står i kontrast til Brouillets *Une Leçon Clinique à la Salpêtrière* som i mitt syn fremstår som noe mer fastlåst i hysteriets mytologiserte diskurs. Disse to verkene representerer to forskjellige aspekter ved hysteridiskursen, og jeg mener førstnevnte problematiserer sistnevnte. Bourgeois' verk krever at man skrapet litt ekstra på overflaten, der Brouillets maleri fremstår som mer klar og tydelig i sin fremstilling.

---

<sup>172</sup> Se sitat s. 1.

<sup>173</sup> Morris, "Louise Bourgeois", 157.

<sup>174</sup> Crone og Schaesburg, *Louise Bourgeois*, 109-110.



Brouillets maleri er nærmest en helgenaktig fremstilling av Charcot i aksjon, som en redningsmann som kan helbrede hysterikere med sine revolusjonerende metoder. Denne helgenrollen kan også hevdes å ha vært et viktig moment for Charcot, både i forbindelse med hvordan hans pasienter så ham, og også hvordan han selv ble fremstilt i sin samtid. Brouillets maleri er en ikonisk i sin skildring av Charcots diskurs, og jeg vil hevde at dette maleriet bygger opp under det hysteriske som eksklusivt feminint, da den maskuline dominansen over den besvimte Blanche er så tydelig. Det speiler også sin visuelle samtid rundt forrige århundreskifte i hvordan maleriet kan minne om et *mise-en-scène*-diorama på Musée Grevin. Som betrakter av dette verket får man Charcots tilskuers posisjon, siden man er plassert bak de andre som skildres i rommet. Man ser inn i scenene, og man er også en del av den.

*Cell (Arch of Hysteria)* står i kontrast til dette, da man her vil være utestengt fra hysterifremvisningene av de tre meter høye veggene. For å ta del i den spektakulære forestillingen, må man aktivt gå inn i verket via verkets labyrintiske form. I tillegg vil også veggene gjøre verket mindre tilgjengelig for en tilskuer, da man selv aktivt må spionere i de små glipene for å se hva som finnes i interiøret. Bourgeois' verk er et fragmentert narrativ hvor det hysteriske aspektet fremstår som mindre direkte ved første øyekast, man vil sannsynligvis være avhengig av verkets tittel for å trekke konklusjonen om at det er en hysterisk kropp som vises frem på sengen. Brouillets maleri er ikke like utilgjengelig i sitt uttrykk, og man kan også lese verket som et positivistisk monumentalmaleri som skildrer noe av det mest spektakulære innen medisin og psykologi på denne tiden. Brouillets skildring av hysteridiskursen kan belyses av Debords teorier om det spektakulære samfunn, spesielt i forbindelse med Debords syn på medias makt. I Schwartz sin skildring av *fin de siècle* Paris, er medias sentrale posisjon et viktig moment og samfunnet var preget av flere spektakulære fremstillinger av virkeligheten. Massemedias hovedfunksjon er utgangspunktet informere om, og også gå makten etter sømmene, men for å fange publikums oppmerksomhet så må man også finne frem til de mest spektakulære nyhetene. Som Debord påpeker kan det ofte synes som om noe ikke har eksistert eller skjedd, når det skjer noe enda større som mediefokuset så blir snudd mot.<sup>175</sup> Hysteriet og fremstillingen av dette hos Charcot var sannsynligvis sterkt influert av sin samtid, og kan ha blitt overdrevet for å bedre passe inn i den spektakulære virkeligheten det oppsto i. Brouillets maleri var sannsynligvis også spektakulært da det ble fremvist på Salongen, da det nærmest kan leses som en reklame for Charcots foredrag.

Bourgeois' celle kan se spektakulær ut i sin form, men å definere den som spektakulær mener Bal er feilslått. Hun mener at en celle mer fremstår som en scene hvor betrakteren inviteres til å dramatisere

---

<sup>175</sup> Guy Debord, *Comments on the Society of the Spectacle* (London: Verso Books, 1998), 6-8, 16-20.

med blikket. For Bal er Bourgeois' celler mer et ordspill som leker med forestillingen om det spektakulære, enn spektakulære i seg selv.

Instead of spectacle, *Spider* offers only a stage on which, in which, the viewer is invited to act. Drama takes over, narrative becomes action, vision the play's actor. The director? Not the artist but the work, in the dream of which the dreamer is just one player, among many others, an indispensable actor who does not hold the strings.<sup>176</sup>

Man kan hevde at cellene benytter seg av spektakulære metoder, at de er konstruert for å bli sett, for å være overveldende for en betrakter å ta innover seg. Men i Bourgeois' verk må man som betrakter ta aktive valg i sitt møte med cellen, noe som peker mer mot Rancières frigjorte betrakter enn Debords spektakulære samfunn. I *Cell (Arch of Hysteria)* kan nettopp det at man fritt kan velge seg en posisjon og fortolke verket i lys av det, fremstå som et viktig moment. Bourgeois' uttalelse om at hun vil iscenesette hysterikeren i en *torsade* som Charcot, kan peke mot at man inviteres til å møte verket som Charcot, eventuelt Charcots publikum. Men man kan også inneha et barns voyeuristiske blikk i et møte med cellene, om man velger å forsøke å se inn i de fra glipene og vinduene i veggene rundt objektene.

Et problem med å fortolke noe man ikke har sett i virkeligheten, er at dokumentasjonen også vil iscenesette verket på sin måte, noe som vil påvirke den som skal fortolke verket i etterkant. Siden bildet av *Cell (Arch of Hysteria)* er ovenfra, så fremstilles objektene i cellen på en tydeligere måte enn om man måtte gått inn i cellen, noe min dokumentasjon av verket også viser.<sup>177</sup> I tillegg kommer ikke verkets eventuelle spektakulære fremstilling med de tre meter høye veggene frem, da dette ikke er dokumentert i fotografiene.

Brouillets maleri er en tradisjonell fremstilling av hysteriet. Å lese inn *både* feministiske og tradisjonelle forestillinger om hysteri i Bourgeois' *Cell (Arch of Hysteria)* blir feil, da tvetydigheten i verk, materialer og uttalelser vitner om en ambivalens, som også var gjeldende under hysteriets storhetstid. Der Brouillets fremstilling blir en del av myten, vil jeg hevde Bourgeois' i stedet setter et spørsmålstegn ved den. Ved å vise frem hysterikeren som mann problematiserer Bourgeois kjønn, samtidig som man ved nærmere studier blir klar over at mannen hadde mulighet til å være hysterisk på denne tiden. Bourgeois tematiserer i sine verk noe som var et særskilt fenomen i hennes hjemland, som i stor grad enten ble ignorert eller forsøkt holdt skjult. En del av den visuelle representasjonen jeg har samlet viser også at fotografiene av den hysteriske mann var ukjent inntil ganske nylig, noe som kan være med på å forklare hvorfor det mannlige hysteriet kollektivt sett har vært mindre omtalt. Den mannlige hysteriker fremstår muligens som mer problematisk enn han i realiteten var, siden det på et tidspunkt faktisk var en legitim diagnose til tross for en språkbruk som stadig var i endring.

<sup>176</sup> Bal, *Louise Bourgeois' Spider*, 60.

<sup>177</sup> Se Fig. 1 og 2.

For meg har det vært viktig å påpeke at det ikke bare har vært kvinnelig seksualitet som har vært institusjonalisert og kontrollert; det samme har vært tilfelle med den mannlige. Som surrealistene bruker også Bourgeois den hysteriske kropp som et tegn på seksualitet, men der surrealistene så på det Clair karakteriserer som «the triumph of Eros in those faces twisted in pain, the ecstasy of orgasm in those tentanized bodies, (...) the formal prototype of a "convulsive" beauty.»<sup>178</sup>, så er ikke Bourgeois' verk nødvendigvis utpreget seksuelle i sine former. Kroppene er anspente, ofte lemlested, og smerte kan være en tydeligere konnotasjon.

*Cell (Arch of Hysteria)* kan, som jeg har forsøkt å belyse i min fortolkning, på mange måter forstås som hysteriets historie visualisert i en kondensert form, såfremt man er villig til å gå inn i verket og belyse verkets potensial. Istedenfor å være biografiske verk, så fremstår verkene med hysteri som en fellesnevner mer som kommentarer på en historie hvor den mytiske hysteriske kvinnen har hatt hovedrollen. Mitt overordnede mål med denne oppgaven var som nevnt innledningsvis å undersøke om det var mulig å fortolke Bourgeois på en måte som kan utvide hennes egen diskurs. Ved å først se på hysteriet i sin sosialhistoriske kontekst, for så å belyse Bourgeois' direkte koblinger til Freud og Charcot, og avslutningsvis et underbelyst moment innenfor hysteridiskursen, har jeg forsøkt å sannsynliggjøre min fortolkning.

I det innledende sitatet<sup>179</sup> fra Jerry Gorovoy, påpeker han det emosjonelle aspektet han ser som et viktig element i forståelsen av Bourgeois' kunst. Skillet mellom den emosjonelle bakenforliggende årsaken og den direkte koblingen til Bourgeois' biografi er ofte det som fremstår som mest problematisk i omtalene av hennes verk, da den biografiske linken stadig har en hegemonisk posisjon. Psykoanalysen er ofte et viktig element i fortolkningen, og denne kombinasjonen ble enda tydeligere da det i mars 2012 åpnet en utstilling med Bourgeois' verk i Freuds gamle hjem i London. Her, mer enn noen gang, ble Bourgeois inkorporert i psykoanalysens indre gemakker. Verkene ble stilt ut som naturlige deler av Freud-familiens interiør, og det kunne til tider se ut som om det alltid hadde vært der, på linje med alle de forskjellige antikvitetene og snurrepiperiene Freud omgav seg med. Dette var spesielt tilfellet for verket *Janus fleuri* (1968) (Fig. 14), som var hengt opp over Freuds sagnomsuste sofa, hvor alle pasienter måtte ligge når de skulle analyseres. Dette verket regnes som et mulig selvportrett av Louise Bourgeois, og ved å plassere Bourgeois' selvportrett over Freuds sofa, så understrekes ideen om «datterens hjemkomst til faren». Dette var det gjennomgående temaet i utstillingen, og ble også fremhevet i tittelen *Return of the Repressed* ifølge kurator Philip

---

<sup>178</sup> Jean Clair, "III. Creation and Hysteria".

<sup>179</sup> Se s.2.

Larrat-Smith.<sup>180</sup> Freuds litografi av Brouillets maleri er ofte avbildet som verket over sofaen, men denne gangen var det flyttet til et nærliggende rom, og havnet der i en dialog med Bourgeois mer kroppslige og mindre vitenskapspositivistiske verk.

Denne utstillingen ble nærmest en legemliggjørelse av det psykoanalytiske og biografiske hegemoniet i fortolkningen av Bourgeois' kunstnerskap. Freuds hus fikk en funksjon som cellen rundt Bourgeois' verk, og dette er også omtalt i utstillingskatalogen.

In the context of the Freud Museum, Bourgeois's art offers something else. Despite the abstract and sometimes demanding nature of her work, there are recurring human forms. The face, the phallus, the breast, the mouth – these are tangible references to a side of life in which Freud was most interested but which may seem absent from the Freud Museum. Perhaps these elements concerned with bodily functions and substance are the repressed 'unconscious' of the Museum, undermining the image we may have of Freud as pure 'intelligence', a disembodied brain. We are delighted to exhibit Louise Bourgeois's work in the Freud Museum: for us it may seem like *The Return of the Repressed*.<sup>181</sup>

Det blir flere ganger i den omfattende katalogen som fulgte utstillingen, antatt at Bourgeois kritikk av psykoanalysen, og kritikk av Freud, bunner ut i skuffelsen om at Freuds snakkekur ikke kurerte henne. «*I am / disappointed in Lowenfeld who has not / delivered the cure promised. I feel / that way with everything / false expectations.*»<sup>182</sup> I en anmeldelse av denne utstillingen, så fremstilles Bourgeois igjen som hysterisk av natur.<sup>183</sup>

Mitt prosjekt var i utgangspunktet konstruert rundt to feilslutninger. En idé om at representasjonen av hysteri i Bourgeois' kunstnerskap kunne tolkes som en presentasjon av galskap i kunsten var lenge mitt hovedfokus, men med tiden ble det klart at dette ikke var et korrekt utgangspunkt. Hysteriet var en antatt nevrologisk lidelse først og fremst. Men som jeg tidligere har nevnt, så har hysteriet hatt et snev av galskap i den kollektive bevissthet, noe som også påpekes av Foucault i *Madness and Civilization*. I tillegg har også eksempelvis Didi-Huberman aktivt definert hysteriet innenfor en galskapsdiskurs i sin bok, noe som sannsynligvis har vært med på å forankre hysteriet som galskap i min bevissthet. Den andre feilslutningen var knyttet til Louise Bourgeois, og ideen om at hennes kunstnerskap nesten utelukkende fortolkes biografisk, psykobiografisk eller i lys av psykoanalysen. Enkelte kilder er noe ensprede i sine fortolkninger, men selv også de påpeker momenter som er problematiske. Disse to faktorene har formet mitt prosjekt, og er bakgrunnen for at fokuset ble flyttet fra hysteriet i seg selv og heller tok for seg den sosialhistoriske konteksten hysteriet oppsto i. Å velge bort psykoanalysen skulle også vise seg å være vanskelig i fortolkningen

<sup>180</sup> Philip Larratt-Smith, "The Return of the Repressed", i *Louise Bourgeois: The Return of the Repressed*, red. av Philip Larratt-Smith (London: Violette Editions, 2012), 71-72.

<sup>181</sup> Fra utstillingsheftet til utstillingen *Louise Bourgeois: Return of the Repressed* på Freud museet i London våren 2012. <http://www.freud.org.uk/exhibitions/74492/louise-bourgeois-the-return-of-the-repressed/> (oppsøkt 13.06.2012)

<sup>182</sup> Bourgeois, her sitert i Mignon Nixon, "L.", i *Louise Bourgeois: Return of the Repressed*, red. av Philip Larratt-Smith (London: Violette Editions, 2012), 89. Bourgeois' kursivering.

<sup>183</sup> Turner, "Analysing Louise Bourgeois: Art, Therapy and Freud", 1-3.

av Bourgeois' verk, da jeg selv ble nødt til å ta psykoanalysen i bruk for å omtale det voyeuristiske aspektet i *Cell (Arch of Hysteria)*.

Et siste moment er hvordan den medieskapte interessen knyttet til galskap, det mentale og det abnorme, og fremstillingen av disse, kan virke noe mer overdramatisert enn det som faktisk var der i realiteten. Kunsthistoriker Allison Morehead påpeker også denne overdrevne interessen i sin artikkel om *Musée de la folie*, de gales museum, et museum som i stor grad var en fiktiv konstruksjon i det kollektive bevissthet.<sup>184</sup> Antagelser om at museet var et faktisk museum, stammet fra en noe overdramatisert medieskapt interesse knyttet til galskap, mentale problemer og det abnorme. Spektakulære fremstillinger er også som påpekt et moment innenfor hysteridiskursen. Freuds datter har visstnok flere ganger spurt om hva som var galt med kvinnen i Brouillets maleri, hvorpå Freuds noe avdramatiserende svar skal ha vært «Too tightly laced».<sup>185</sup> Svaret peker både mot korsettet som et slags kvinnefengsel, og at hysteriet ikke nødvendigvis alltid var så oppsiktsvekkende i seg selv som i den visuelle og skriftlige dokumentasjonen. Oppdagelsesferden inn i det såkalte «mørke kontinent» var kanskje ikke like suksessfull sett i retrospekt for Charcot og Freud, da det vitenskapelige kom i skyggen for det spektakulære. Hysteriet er i dag mest av alt et særegent fransk fenomen, som fortsatt fremstår som like myteomspunnet som det var i sin samtid.

Mytologisering av historier har også vært i sentrum for Bourgeois' kunstnerskap, og mitt prosjekt har vært et forsøk på å avkle en myte om en kunstner, som også selv var en aktiv deltager i konstruksjonen av denne myten. I utgangspunktet ønsket jeg å fortolke Bourgeois' verk utenfor de psykobiografiske, biografiske og psykoanalytiske fortolkningsrammene hun ofte analyseres med. Ideen var å finne en fortolkning som kunne fremstå som mer tilgjengelig og mindre forkludrende, noe som har vist seg å være en utopisk idé sett i retrospekt. Bourgeois' celler egner seg ikke til klare og konkrete fasiter, de åpner opp for at betrakteren må finne en betydningsfull historie i det tvetydige de representerer. *Cell (Arch of Hysteria)* fremstår som en rebus, selv i den fotografiske dokumentasjonen. Svaret på denne rebusen ligger mer i hva betrakteren tar med seg til sitt møte med verket, enn at verket skal inneholde et svar i utgangspunktet. Man må fylle inn de tvetydige tomrommene verket uttrykker med allusjoner, og de er kanskje aller mest fruktbare når de undersøkes fra et subjektivt utgangspunkt, hvor analogier, fortolkninger og tankesprang av alle slag er i sentrum.

---

<sup>184</sup> Allison Morehead, "The Musée de la folie: Collecting and Exhibiting chez les fous", *Journal of the History of Collections* (2010): 1-27.

<sup>185</sup> Engelman, *Berggasse 19*, 62.

## Bibliografi

- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections of the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso, 2006.
- Appignanensi, Lisa. *Mad, Bad and Sad: A History of Women and the Mind Doctors from 1800 to the Present*. London: Virago Press Ltd., 2008.
- Bal, Mieke. *Louise Bourgeois' Spider: The Architecture of Art-Writing*. Chicago: University of Chicago Press, 2001.
- Barthes, Roland. *Det lyse rommet: Tanker om fotografiet*. Oversatt av Knut Stene-Johansen. Oslo: Pax Forlag A/S, 2001.
- \_\_\_\_\_. "Myth Today." I *Mythologies*. Oversatt av Anette Lavers. London: Vintage, 2009.
- Bernadac, Marie-Laure, red. "Sculpting Emotion". I *Flammarion Contemporary: Louise Bourgeois*. Paris: Flammarion, 2006.
- Bondevik, Hilde. *Hysteri i Norge: Et sykdomsportrett*. Oslo: Unipub, 2009.
- \_\_\_\_\_. "Bruddstykker av en hysterianalyse: Et mannlig kasus anno 1900". *Fortid* 6, nr. 4 (2009): 22-28.
- Bondevik, Hilde og Knut Stene-Johansen. "Hysteri – eller kvinnelighet som sykdom". I *Sykdom som litteratur*. Oslo: Unipub, 2011.
- Bonduelle, Michel og Toby Gelfand. "Hysteria Behind the Scenes: Jane Avril at the Salpêtrière". *Journal of the History of the Neurosciences* 7, nr.1 (1999): 35-42.
- Bourgeois, Louise. *Destruction of the Father, Reconstruction of the Father: Writings and Interviews 1923-1997*. Redigert av Marie-Laure Bernadac og Hans-Ulrich Obrist. London: Violette Editions, 1998.
- \_\_\_\_\_. "Child Abuse". I *Destruction of the Father, Reconstruction of the Father: Writings and Interviews 1923-1997*. Redigert av Marie-Laure Bernadac og Hans-Ulrich Obrist. London: Violette Editions, 1998.
- Brean, Are. "Louise Bourgeois: De smertefulle relasjoner". *Tidsskrift for Norsk Legeforening* 130, nr. 24 (2012): 2480-1.
- Bronfen, Elisabeth. "Contending with the Father: Louise Bourgeois and Her Aesthetics of Reperation". I *Louise Bourgeois: Return of the Repressed*. 1 bd. Redigert av Philip Larratt-Smith. London: Violette Editions, 2012.
- Charcot, Jean-Martin. *The Tuesday Lessons: Excerpts from Nine Case Presentations on General Neurology Delivered at the Salpêtrière Hospital in 1887-88*. Oversatt og kommentert av Christopher G. Goetz. New York: Raven Press, 1987.

- Charcot, Jean-Martin og Pierre Marie. "Hysteria mainly Hystero-Epilepsy". I *A Dictionary of Psychological Medicine: Giving the Definiton, Etymology and Synonyms of the Terms Used in Medical Psychology*. 1 bd. Redigert av Daniel Hack Tuke. Philadelphia: P. Blakiston, son & co., 1892.
- Charcot, Jean-Martin og Gilles de la Tourette. "Hypnotism and Hysteria". I *A Dictionary of Psychological Medicine: Giving the Definiton, Etymology and Synonyms of the Terms Used in Medical Psychology*. 1 bd. Redigert av Daniel Hack Tuke. Philadelphia: P. Blakiston, son & co., 1892.
- Clair, Jean. *Five Notes on the Work of Louise Bourgeois*. New York: Cheim & Read, 1998.
- Crone, Rainer og Petrus Graf Schaesberg. *Louise Bourgeois: The Secret of the Cells, Revised and Expanded Edition*. 2.utg. München: Prestel Verlag, 2011.
- Debord, Guy. *The Society of the Spectacle*. New York: Zone Books, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Comments on the Society of the Spectacle*. London: Verso Books, 1998.
- Didi-Huberman, Georges. *Invention of Hysteria: Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtrière*. Oversatt av Alisa Hartz. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2003.
- Donkin, H.B. "Hysteria". I *A Dictionary of Psychological Medicine: Giving the Definiton, Etymology and Synonyms of the Terms used in medical psychology*. 1 Bd. Redigert av Daniel Hack Tuke. Philadelphia: P. Blakiston, son & co., 1892.
- Dumas, François Guillaume og L. Baschet. *Salon de 1887: Catalogue illustré*. Paris: 1887. <http://www.archive.org/details/catalogueillustr1887soci> (oppسøkt 9.5.2011)
- Durkheim, Émile. *The Elementary Forms of Religious Life*. Oversatt av Karen E. Fields. New York: The Free Press, 1995.
- Engelman, Edmund. *Berggasse 19: Sigmund Freud's Home and Offices, Vienna, 1938*. New York: Basic Books, Inc., Publishers, 1976.
- Enquist, Per Olov. *Boken om Blanche og Marie*. Oslo: Gyldendal, 2004.
- Felman, Shosana. "Kvinner og galskap: Det kritiske feilgrepet (Balzac: «Adjø»)". I *Feministisk litteraturteori*. Oversatt av Camilla Frølich. Redigert av Irene Iversen. Oslo: Pax Forlag A/S, 2002.
- Foucault, Michel. *Seksualitetens historie: Vilje til viten*. 1 bd. Oversatt av Espen Schaanning. Oslo: EXIL/Pax Forlag A/S, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason*. Oversatt av Richard Howard. London: Routledge, 2001.
- Freud, Sigmund. *Bruddstykke av en hysterianalyse*. Oversatt av Eivind Tjønneland. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag, 2007.

- Freud, Sigmund og Josef Breuer. "Studies on Hysteria". I *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. 2 bd. London: Vintage, 2001.
- Freud-museet. *Louise Bourgeois: Return of the Repressed*. London 2012.  
<http://www.freud.org.uk/exhibitions/74492/louise-bourgeois-the-return-of-the-repressed/>  
 (oppsøkt 13.06.2012)
- Frizot, Michel. "Body of Evidence: The Ethnophotography of Difference". I *A New History of Photography*. Redigert av Michel Frizot og Colin Harding. Köln: Könemann, 1998.
- Gilles de la Tourette, Georges' Paul Richer, Albert Londe og Jean-Martin Charcot. *Nouvelle iconographie de la Salpêtrière: Clinique des maladies du système nerveux*. Paris: Lecrosnier et Babé, 1888-1918. 28 bind,  
[http://jubilotheque.upmc.fr/listresults.html?mode=subset&champ1=subsetall&query1=charcot\\_nouv\\_icono\\_salpetriere&cop1=AND](http://jubilotheque.upmc.fr/listresults.html?mode=subset&champ1=subsetall&query1=charcot_nouv_icono_salpetriere&cop1=AND) (oppsøkt 12.06.2012)
- Gilman, Sander L. "The Image of the Hysteric". I *Hysteria Beyond Freud*. Redigert av Sander L. Gilman, Helen King, Roy Porter, G.S. Rousseau og Elaine Showalter. Berkeley: University of California Press, 1993.
- Goetz, Christopher G., Michel Bonduelle og Toby Gelfand. *Charcot: Constructing Neurology*. New York: Oxford University Press, 1995.
- Gordon, Rae Beth. "From Charcot to Charlot: Unconscious Imitation and Spectatorship in French Cabaret and Early Cinema." I *The Mind of Modernism: Medicine, Psychology and the Cultural Arts in Europe and America, 1880-1940*. Redigert av Mark S. Micale. California: Stanford University Press, 2004.
- Gorovoy, Jerry. "The Louise Bourgeois I knew, by Her Assistant Jerry Gorovoy. *The Observer*. 12.12.2010. <http://www.guardian.co.uk/theobserver/2010/dec/12/louise-bourgeois-obituary-by-jerry-gorovoy> (oppsøkt 07.02.2012)
- Harris, James C. "Art and Images in Psychiatry: A Clinical Lesson at the Salpêtrière". *Arch Gen Psychiatry* 62 (2005): 470-472.
- Hustvedt, Asti. *Medical Muses: Hysteria in Nineteenth-Century Paris*. New York: W.W. Norton & Company, 2011.
- Hustvedt, Siri. "The Places That Scare You". *The Guardian*. 06.10.2007.  
<http://www.guardian.co.uk/books/2007/oct/06/art> (oppsøkt 23.10.2011)
- Johannisson, Karin. *Det mørke kontinentet: Kvinner, sykkelighet og kulturen rundt århundreskiftet*. Oversatt av Mona Lyngar. Oslo: Aventura forlag, 1996.
- Justice-Maloy, Rhona. "Charcot and the Theatre of Hysteria". *Journal of Popular Culture* 28, nr. 4 (1995): 133-38.
- Kuspit, Donald. "Symbolizing Loss and Conflict: Psychoanalytic Process in Louise Bourgeois's Art". I *Louise Bourgeois: Return of the Repressed*. 1 bd. Redigert av Philip Larratt-Smith. London: Violette Editions, 2012.



- Larratt-Smith, Philip, red. *Louise Bourgeois: Return of the Repressed*. London: Violette Editions, 2012.
- \_\_\_\_\_. "The Return of the Repressed". I *Louise Bourgeois: The Return of the Repressed*. Redigert av Philip Larratt-Smith. London: Violette Editions, 2012.
- Lippard, Lucy R. "Louise Bourgeois: From the Inside Out". I *From the Center: Feminist Essays on Women's Art*. New York: Dutton, 1976.
- Merskey, Harold. *The Analysis of Hysteria: Understanding Conversion and Dissociation*, 2 utg. London: Gaskell, 1995.
- Micale, Mark S. *Hysterical Men: The Hidden History of Male Nervous Illness*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2008.
- \_\_\_\_\_. "Discourses of Hysteria in the Fin-de-Siècle France". I *The Mind of Modernism: Medicine, Psychology and the Cultural Arts in Europe and America, 1880-1940*. Redigert av Mark S. Micale. California: Stanford University Press, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Approaching Hysteria: Disease and its Interpretations*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1995.
- \_\_\_\_\_. "The Salpêtrière in the Age of Charcot: An Institutional Perspective on Medical History in the Late Nineteenth Century". *Journal of Contemporary History* 20, nr. 4 (1985): 703-731.
- Mitchell, Juliet. "The Sublime Jealousy of Louise Bourgeois". I *Louise Bourgeois: The Return of the Repressed*. Redigert av Philip Larratt-Smith. London: Violette Editions, 2012.
- Mitchell, Silas Weir. *Fat and Blood: An Essay on the Treatment of Certain Forms of Neurasthenia and Hysteria*. 3 utg. Philadelphia: J.B. Lippincott & Co, 1884.
- Morehead, Allison. "The Musée de la folie: Collecting and Exhibiting chez les fous". *Journal of the History of Collections* (2010): 1-27.
- Morris, Frances, red. "Louise Bourgeois: A Glossary". I *Louise Bourgeois*. London: Tate Publishing, 2007.
- Mosse, George L. *The Image of Man: Creation of Modern Masculinity*. New York: Oxford University Press, 1996.
- Mulvey, Laura "Visuell nytelse og narrativ film". I *Filmteori: En antologi*. Redigert av Hallvard J. Fossheim. Oslo: Pax Forlag, 1999.
- Nixon, Mignon. "L.". I *Louise Bourgeois: Return of the Repressed*. Redigert av Philip Larratt-Smith. London: Violette Editions, 2012.
- Owen, A.R.G. *Hysteria, Hypnosis and Healing: The Work of J.-M. Charcot*. London: Dennis Dobson, 1971.
- Pollock, Griselda. "Old Bones and Cocktail Dresses: Louise Bourgeois and the Question of Age". *Oxford Art Journal* 22, nr. 2 (1999):73-100.

- Porter, Roy. "The Body and the Mind, the Doctor and the Patient". I *Hysteria Beyond Freud*. Redigert av Sander L. Gilman, Helen King, Roy Porter, G.S. Rousseau og Elaine Showalter. Berkeley: University of California Press, 1993.
- Rancière, Jacques. *The Emancipated Spectator*. Oversatt av George Elliott. London: Verso, 2009.
- Regnard, Paul og Désiré-Magloire Bourneville. *Iconographie photographique de la Salpêtrière: Service de M. Charcot*. Paris: Bureaux du Progrès médical/Delahaye et Lecrosnier, 1876-1880. Tre bind.
- Richer, Paul. *Etudes cliniques sur l'hystéro-épilepsie ou grande hystérie*. Paris: Delahaye et Lecrosnier, 1881. <http://www.archive.org/details/etudescliniquess00rich> (opp søkt 9.5.2011)
- Rousseau, G. S. og Roy Porter. "Introduction: The Destinies of Hysteria". I *Hysteria Beyond Freud*. Redigert av Sander L. Gilman, Helen King, Roy Porter, G.S. Rousseau og Elaine Showalter. Berkeley: University of California Press, 1993.
- Schwartz, Vanessa R. *Spectacular Realities: Early Mass Culture in Fin-de-Siècle Paris*. Berkeley: University of California Press, 1998.
- Segal, Robert A. *Myth: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- Showalter, Elaine. *Hystories: Hysteria, Gender and Culture*. New York: Columbia University Press, 1997.
- \_\_\_\_\_. "Hysteria, Feminism and Gender". I *Hysteria Beyond Freud*. Redigert av Sander L. Gilman, Helen King, Roy Porter, G.S. Rousseau og Elaine Showalter. Berkeley: University of California Press, 1993.
- Silverman, Debora L. "Psychologie Nouvelle". I *The Nineteenth-Century Visual Culture Reader*. Redigert av Vanessa R. Schwartz og Jeanne M. Przyblyski. New York: Routledge, 2004.
- Store Norske Leksikon, s.v. "Myte", <http://snl.no/myte> (opp søkt 27.02.2012)
- Sobieszek, Robert A. "Gymnastics of the Soul: The Clinical Aesthetics of Duchenne de Boulogne". I *Ghost in the Shell: Photography and the Human soul, 1850-2000*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1999.
- Tjønneland, Eivind. "Etterord". I Sigmund Freud, *Bruddstykke av en hysterianalyse*. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag, 2007.
- Turner, Christopher, "Analysing Louise Bourgeois: Art, Therapy and Freud". *The Guardian* 06.04.2012, <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2012/apr/06/louise-bourgeois-freud> (opp søkt 12.06.2012)
- Wye, Deborah. *Louise Bourgeois*. New York: The Museum of Modern Art, 1982.
- Zola, Émile. *Thérèse Raquin*. London: Chatto & Windus, 1910.

**Utstillinger:**

*Louise Bourgeois*. Solomon R. Guggenheim-museet, New York. 27 juni – 28 september, 2008.

*Louise Bourgeois: Return of the Repressed*. Freud-museet, London. 8 mars – 27 mai, 2012.

## Illustrasjoner

- Fig. 1:** Louise Bourgeois, *Cell: Arch of Hysteria*, 1992-1993  
302.2 x 368.3 x 304.8 cm. Stål, bronse, støpejern og stoff  
Eier: Collection Centro Andaluz de Arte Contemporaneo, Sevilla.  
Bilde fra: Morris, Frances, red. *Louise Bourgeois*. London: Tate Publishing, 2007.
- Fig. 2:** Samme som ovenfor, tatt fra en annen vinkel.  
Bilde hentet fra:  
[http://www.juntadeandalucia.es/cultura/caac/coleccion/frame\\_eng.htm](http://www.juntadeandalucia.es/cultura/caac/coleccion/frame_eng.htm)  
(oppsøkt 13.06.2012)
- Fig. 3:** Louise Bourgeois, *Arch of Hysteria*, 1993.  
83.8 x 101.6 x 58.4 cm. Bronse, polert patina, hengende verk.  
Bilde fra: Morris, Frances, red., *Louise Bourgeois*. London: Tate Publishing, 2007.
- Fig. 4:** Louise Bourgeois, *Arch of Hysteria*, 2000  
14 x 44.5 x 27.9 cm. Rosa stoff, hengende verk  
Eiere: Claudia og Karsten Greve  
Bilde fra: Morris, Frances, red. *Louise Bourgeois*. London: Tate Publishing, 2007.
- Fig. 5:** Louise Bourgeois, *Arch of Hysteria*, 2004  
17.7 x 50.1 x 12 cm. Stripete stoff, hengende verk  
Bilde hentet fra: <http://img.artknowledgenews.com/files2011june/Louise-Bourgeois-Arch-of-Hysteria.jpg> (oppsøkt 12.06.2012)
- Fig. 6:** Pierre-André Brouillet, *Une Leçon Clinique à la Salpêtrière*, 1887  
3x42.25 m. Olje på lerret  
Eier: René Descartes-universitetet i Paris  
Bilde hentet fra: <http://goo.gl/M77sM> (Fransk wikipedia)  
(oppsøkt 12.06.2012)
- Fig. 7:** Samme som ovenfor, på nåværende plassering ved inngangen til Musée d'Histoire de la Médecine på René Descartes-universitetet i Paris.  
Foto: Hilde Berteig Rustan
- Fig. 8:** *Fig. 38: Véritable opisthotonos*, 1792  
Tegning  
Først trykt i Sir Charles Bell, *The Anatomy and Philosophy of Expression as Connected With the Fine Arts*, 1872.  
Bilde fra: Richer, Paul. *Etudes cliniques sur l'hystéro-épilepsie ou grande hystérie*. Paris: Delahaye et Lecrosnier, 1881.

- Fig.9:** Paul Richer, *Fig. 44: Contorsion: Arc de cercle*, 1881  
Tegning  
Bilde fra: Richer, Paul. *Etudes cliniques sur l'hystéro-épilepsie ou grande hystérie*. Paris: Delahaye et Lecrosnier, 1881.
- Fig. 10:** Paul Richer, *Phase de Contorsions: Arc de cercle*, 1881  
Radering  
Bilde fra: Richer, Paul. *Etudes cliniques sur l'hystéro-épilepsie ou grande hystérie*. Paris: Delahaye et Lecrosnier, 1881.
- Fig. 11:** Paul Régnaud, *Planche III: Attaque Hystéro-Épileptique: Arc de cercle*, 1880  
Fotografi  
Bilde fra: Regnard, Paul og Désiré-Magloire Bourneville. *Iconographie photographique de la Salpêtrière: Service de M. Charcot*. 3 bd. Paris: Bureaux du Progrès médical/Delahaye et Lecrosnier, 1880.
- Fig. 12:** Albert Londe, *Guinin, Salle no3*, 1885  
Fotografi  
Bildet henter fra: Micale, Mark S. *Hysterical Men: The Hidden History of Male Nervous Illness*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 2008.
- Fig. 13:** Albert Londe, *Guinin, Salle no.3*, 1885  
Fotografi, utsnitt  
Bilde fra: Micale, Mark S. *Hysterical Men: The Hidden History of Male Nervous Illness*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 2008.
- Fig. 14:** Louise Bourgeois, *Janus Fleuri*, 1968  
25.7 x 31.7 x 21.3 cm. Bronse, gullpatina, hengende verk.  
Fra utstillingen på Freud museet i London, våren 2012.  
Bilde hentet fra: <http://www.freud.org.uk/exhibitions/74492/louise-bourgeois-the-return-of-the-repressed/> (opp søkt 12.06.2012)